К. ТІАНДЕРЪ.

ОБЩІЙ КУРСЪ ИСТОРІИ АНТИЧНЫХЪ и ЗАПАДНЫХЪ ЛИТЕРАТУРЪ

Выпускъ I.

Эллада и Римъ.

Цѣна 60 коп.

ПЕТРОГРАДЪ.
Изданіе Книгоиздательства, Книжнаго Склада и Типо-Литографіи
А. Э. Винеке, Екатерингофскій пр., 15.
1915.

К. ТІАНДЕРЪ.

ОБЩІЙ КУРСЪ ИСТОРІИ АНТИЧНЫХЪ и ЗАПАДНЫХЪ ЛИТЕРАТУРЪ

Выпускъ I.

Эллада и Римъ.

Цѣна 60 коп.

ПЕТРОГРАДЪ.
Изданіе Книгоиздательства, Книжнаго Склада и Типо-Литографіи
А. Э. Винеке, Екатерингофскій пр., 15.
1915.



Типо-Литографія А. Э. Винеке, Екатерингофскій просп., 15.

Оглавленіе.

Гомеръ.

Эллада колыбель европейской культуры. Здѣсь впервые зарождаются формы человѣческаго общежитія, основанныя на принципахъ справедливости и свободы. Вслѣдствіи государственнаго благоустройства начинаютъ процвѣтать науки и искусства. Какъ уже показываютъ греческія ихъ названія, философія, логика, грамматика, физика и другія науки берутъ свое начало въ Элладѣ. Архитектурныя ея стили, іоническая и дорическая колонны до сихъ поръ остаются нормами строгой, непревзойденной красоты. Статуи Аполлона Бельведерскаго и Венеры Милосской раскрываютъ намъ физическое совершенство человѣческаго тѣла, а словесное творчество эллиновъ подняло интересъ къ формѣ, въ которую человѣкъ облекаетъ свою мысль, и создало образцовыя произведенія въ области эпоса, лирики и драмы. Въ этихъ поэтическихъ твореніяхъ отражаются возвышенныя исканія цѣли и цѣнности человѣческой жизни, которыя, сложившись въ Элладѣ, стали залогомъ будущей идейной цивилизаціи Европы.

На порогѣ древне-греческой литературы и европейской цивилизаціи вообще, мы встрѣчаемъ эпопеи „Иліада“ и „Одиссея“, которыя еще въ древности приписывались творчеству одного лица, по имени Гомеръ (Homéros). На самомъ дѣлѣ Гомеръ имя нарицательное, означающее „пѣвецъ“. Филологическая наука, изучая языкъ и композицію „Иліады“ и „Одиссеи“, пришла къ выводамъ, что 1) обѣ эпопеи составлены изъ разнородныхъ частей, возникшихъ на большомъ промежуткѣ времени, 2) „Иліада“ въ древнѣйшихъ своихъ частяхъ относится къ X вѣку до Р. Хр., „Одиссея“ же только къ VIII в. Такимъ образомъ ясно, что эпопеи не могутъ быть написаны однимъ и тѣмъ

же лицомъ. Хотя у отдѣльныхъ лицъ и возникали сомнѣнія въ существованіи Гомера, автора „Иліады" и „Одиссеи", но народъ Эллады считалъ его безусловно реальнымъ лицомъ, и семь греческихъ городовъ, по преданію, оспаривали другъ у друга право считаться родиной великаго поэта. Его представляли себѣ нищимъ, слѣпымъ старцемъ, который, странствуя по городамъ и селамъ, пѣлъ передъ народомъ преданья старины глубокой. Этотъ популярный образъ Гомера перешелъ и въ новѣйшія времена и нисколько не потерялъ своего обаянія, хотя научная критика разрушила иллюзію единоличнаго творца „Иліады" и „Одиссеи". Гомеръ сталъ для насъ олицетвореніемъ эпическаго пѣснопѣнія Эллады вообще.

Однако передъ нами встаетъ вопросъ, какъ объяснить себѣ возникновеніе „Иліады" и „Одиссеи". Этотъ Гомеровскій вопросъ въ сущности сводится къ спору о томъ, слѣдуетъ ли въ названныхъ эпопеяхъ видѣть письменное или устное творчество, и участвовалъ ли въ ихъ созиданіи одинъ или нѣсколько поэтовъ. Такъ какъ начала обѣихъ эпопей относятся къ столь отдаленному времени, когда письмо еще не вошло въ широкое употребленіе, а примѣнялось развѣ только для краткихъ надписей, то ясно, что въ ихъ основѣ лежитъ устное творчество. Въ самихъ эпопеяхъ только разъ, въ VI пѣснѣ „Иліады", заходитъ рѣчь о письменахъ. Желая умертвить Беллерофонта, царь Прэтъ отправилъ его къ своему тестю и далъ ему „недобрые знаки":

> Много зловѣщихъ письменъ на дощечкѣ складной начерталъ онъ
> И на погибель его приказалъ передать ее тестю.
>
> (Стихи 169—170).

Но убѣдившись въ благородствѣ Беллерофонта, царь Ликіи вмѣсто того, чтобы убить его, предоставляетъ ему пріютъ въ своемъ домѣ и выдаетъ за него свою дочь. Это единственное мѣсто въ Гомеровскихъ эпопеяхъ, гдѣ говорится о письменахъ. Во всякомъ случаѣ, это мѣсто не свидѣтельствуетъ о болѣе широкомъ примѣненіи письменъ— отъ „недобрыхъ знаковъ" на складной дощечкѣ еще очень далеко до записи обширныхъ эпопей.

Профессіональные пѣвцы Эллады назывались рапсодами. Это сложное слово, первая часть котораго „рапс"

является корнемъ глагола, означающаго „собирать“; вторая же часть „одъ“ одного корня со словомъ „ода“ (пѣснь), а обѣ вмѣстѣ „рапс-одъ“ въ буквальномъ переводѣ значатъ „собиратель или слагатель пѣсни“. Насколько профессіональные пѣвцы были связаны съ эллинскимъ бытомъ, видно изъ описаній самихъ эпопей. Въ погребальныхъ обрядахъ, напримѣръ, участвовали пѣвцы. Когда трупъ Гектора былъ положенъ на рѣзное ложе,

Вкругъ размѣстили пѣвцовъ, запѣвалъ похоронныхъ рыданій.
Пѣсню пѣвцы зачинали, а женщины вторили плачемъ.
(„Иліада“, XXIV пѣснь, стихи 721—722).

Рапсодъ появлялся и на пирахъ. Когда Одиссей, скрывъ свое имя, былъ радушно принятъ у феаковъ, на пиру выступаетъ пѣвецъ, слѣпой Демодокъ.

Муза его при рожденіи зломъ и добромъ одарила:
Очи затмила его, даровала зато сладкопѣнье.
(„Одиссея“, VIII пѣснь, стихи 63—64).

О чемъ же поетъ Демодокъ?

Повѣсть о храбромъ Ахиллѣ и мудромъ царѣ Одиссеѣ,
Какъ между ними однажды на жертвенномъ пирѣ великомъ
Распря въ ужасныхъ словахъ загорѣлась, и какъ веселился
Въ духѣ своемъ Агамемнонъ враждой знаменитыхъ ахеянъ. . .
(Тамъ-же, стихи 75 - 78).

Эта пѣснь поднимаетъ бурю воспоминаній въ душѣ Одиссея, который 10 лѣтъ тому назадъ разстался съ Ахиллесомъ и Агамемнономъ, своими боевыми товарищами. Чтобы не выдать своего волненія, Одиссей закрываетъ свое лицо плащемъ.

Началъ великую пѣснь Демодокъ; Одиссей же, своею
Сильной рукою широкопурпурную мантію взявши,
Голову ею облекъ и лицо благородное скрылъ въ ней.
Слезъ онъ своихъ не хотѣлъ показать феакійцамъ.
(Тамъ-же, стихи 83—86).

Эпизодъ съ Демодокомъ намъ особенно цѣненъ, потому-что свидѣтельствуетъ и о темахъ рапсодовъ. Оказывается, они пѣли объ Ахиллесѣ, Одиссеѣ и Агамемнонѣ, главныхъ герояхъ знаменитыхъ эпопей.

Существованіе Гомеровскихъ эпопей въ очень древнее время засвидѣтельствовано и историческими источниками. Такъ Солонъ, мудрый законодатель Аѳинъ, упорядочилъ

публичное чтеніе Гомеровскихъ эпопей съ такимъ разсчетомъ, чтобы слѣдующій рапсодъ начиналъ свое пѣніе тамъ, гдѣ остановился предыдущій. Это древнѣйшее историческое свидѣтельство о Гомеровскихъ эпопеяхъ указываетъ намъ, въ какомъ почетѣ онѣ были уже въ VII вѣкѣ. На нихъ смотрѣли какъ на національную святыню, и поэтому ихъ чтеніе устраивалось въ особо торжественные дни. Конечно, пока это поэтическое достояніе хранилось въ памяти рапсодовъ, Гомеровскія эпопеи находились какъ-бы въ текущемъ видѣ и могли измѣняться въ зависимости отъ воли или забывчивости пѣвцовъ. Поэтому Писистратъ, аѳинскій дѣятель VI вѣка, велѣлъ записать Гомеровскія эпопеи, которыя только съ этого времени существуютъ въ письменной редакціи. Критическое изученіе Гомеровскихъ эпопей началось въ эпоху эллинизма, среди александрійскихъ ученыхъ, изъ которыхъ особенно выдавался Аристархъ. Эти ученые раздѣлили, какъ „Иліаду“, такъ и „Одиссею“ на 24 пѣсни, по количеству буквъ въ греческомъ алфавитѣ. Длина каждой пѣсни колеблется отъ 400—900 слишкомъ гекзаметровъ.

Возникновеніе Гомеровскихъ эпопей представляетъ собой полную аналогію съ русскимъ былиннымъ эпосомъ. Пѣвцы-рапсоды сохранились у насъ на сѣверѣ до настоящаго дня. Положеніе ихъ, конечно, не столь почетное, какимъ пользовался дружинный пѣвецъ на пиру у стольно-кіевскаго князя, но все же и современные сказители благоговѣйно хранятъ завѣщанное имъ отъ отцовъ поэтическое богатство и поражаютъ своей объемлющей памятью—Рябининъ, крестьянинъ Олонецкой губерніи, помнилъ болѣе 15 тысячъ стиховъ. Запись отдѣльныхъ русскихъ былинъ началась съ XVI вѣка, первый сборникъ былинъ, приписываемый Киршѣ Данилову. относится къ концу XVIII вѣка, и хотя въ прошломъ вѣкѣ было положено много труда на записываніе былинъ, однако весь ихъ запасъ далеко еще не исчерпанъ. Но разница между русскимъ эпосомъ и древне-греческимъ заключается въ томъ, что на Руси былины остались порознь, въ то время какъ отдѣльныя пѣсни въ Элладѣ слились и разрослись въ крупныя эпопеи. Въ былинахъ кіевскаго цикла чувствуется зарожденіе эпопеи, намѣчены главный герой—Илья Муромецъ и центральная тема—борьба съ

татарами, но процессъ циклизаціи остановился и не далъ того, что могло бы получиться при болѣе благопріятныхъ для эпическаго творчества условіяхъ. Послѣднія оказались на лицо въ Элладѣ, и поэтому древне-греческія былины о гнѣвѣ Ахиллеса, о поединкѣ Гектора и Аянта, объ убійствѣ Гекторомъ Патрокла, объ единоборствѣ Гектора и Ахиллеса и др. разрослись въ „Иліаду", а пѣснь о возвращеніи на родину Одиссея послѣ осады Трои стала зерномъ „Одиссеи". Въ созданіи новыхъ, вставныхъ эпизодовъ и въ сохраненіи тѣмъ не менѣе единства замысла и стиля сказалось высокое художественное чутье рапсодовъ, увѣковѣченныхъ собирательнымъ именемъ Гомера.

Иліада.

Содержаніе „Иліады" намѣчено уже въ первыхъ ея строкахъ, которыми пѣвецъ обращается къ Музѣ:

> Пой, о богиня, про гнѣвъ Ахиллеса, Пелеева сына,
> Гибельный гнѣвъ, причинившій ахейцамъ страданья безъ счета.

Гнѣвъ Ахиллеса и его послѣдствія—вотъ главное содержаніе „Иліады". Свое названіе эпопея получила отъ Трои, которая также именовалась Иліономъ. Не слѣдуетъ однако думать, что „Иліада" разсказываетъ о ходѣ всей Троянской войны. Нѣтъ, „Иліада" воспѣваетъ только одинъ, вѣроятно самый драматическій моментъ этой войны, когда разгнѣванный Ахиллесъ своимъ рѣшеніемъ воздержаться отъ участія въ бою, далъ временный перевѣсъ врагамъ. Этимъ ограниченіемъ темы рапсоды спасли художественную экономику „Иліады": на фонѣ крупнаго историческаго событія—10-лѣтней осады Трои описывается жизненная драма всего нѣсколькихъ лицъ. Благодаря такому перенесенію интереса въ среду человѣческихъ чувствъ и страданій, „Иліада" помимо мѣстнаго и временнаго значенія пріобрѣла цѣнность и общечеловѣческую, и вѣчную. Не всѣмъ хочется знать, съ какимъ успѣхомъ воевали эллины подъ Троей, но никто не прочтетъ безъ волненія и состраданія о воинѣ, потрясенномъ гибелью своего лучшаго друга, о женѣ, провожающей супруга въ бой, объ отцѣ, оплакивающемъ смерть своего сына-героя. Эти темы также близки

людямъ въ наши дни, какъ и тысячи лѣтъ тому назадъ.—На русскій языкъ „Иліада“ была переведена Н. И. Гнѣдичемъ (новое изданіе 1912 г.) и Н. М. Минскимъ (2-ое изд. 1909 г.). Наши цитаты взяты изъ перевода Минскаго.

Опуская побочные эпизоды, прослѣдимъ содержаніе „Иліады“. Запомнимъ, что царемъ Трои былъ Пріамъ, а его сынъ Гекторъ главнымъ героемъ троянцевъ; у эллиновъ, называемыхъ въ „Иліадѣ“ ахейцами, обитателями Пелопонеса, верховнымъ вождемъ былъ Агамемнонъ, по своей воинской доблестью всѣхъ превосходилъ Ахиллесъ, вторымъ послѣ него героемъ былъ Аянтъ, болѣе извѣстный подъ латинской формой Аяксъ, а Одиссей выдавался своимъ умомъ.—Отнявъ насильственно военноплѣнную у Ахиллеса, Агамемнонъ нанесъ ему такую обиду, что Ахиллесъ отказывается отъ дальнѣйшаго участія въ бояхъ и даже грозитъ вернуться домой. Съ перемѣннымъ счастьемъ кипѣлъ бой ахейцевъ и троянцевъ по долинѣ между городомъ и установленными вдоль берега кораблями, но отсутствіе Ахиллеса скоро сказалось въ томъ, что некому было удержать напоръ Гектора. Небольшая передышка получается, когда послѣдній вызываетъ на единоборство храбрѣйшаго изъ ахейцевъ. Девять героевъ соглашаются принять бой, но жребій падаетъ на Аянта. Сперва борцы мечутъ другъ въ друга копья, потомъ бросаютъ камни, огромные, какъ жернова, когда же они кидаются другъ къ другу, чтобы рубиться на мечахъ, глашатаи просятъ ихъ прервать бой:

„Полно, о милые дѣти, еще враждовать и сражаться,
Ибо васъ любитъ обоихъ Зевесъ, облаковъ собиратель.
Оба вы храбрые мужи; мы всѣ это видимъ сегодня.
Но уже ночь настаетъ. Хорошо покоряться и ночи“.

(VII пѣснь, стихи 279—282).

Прежде, чѣмъ разстаться, враги обмѣниваются подарками: Гекторъ даритъ своему противнику „мечъ среброгвоздый“, а Аянтъ—пурпурный поясъ. Смыслъ этого обычая прекрасно поясняетъ Гекторъ словами:

„Пусть говоритъ о насъ каждый ахеецъ и каждый троянецъ:
Бились они, раздѣляемы злобой, снѣдающей душу;
Связаны узами дружбы, они послѣ битвы разстались“.

(Тамъ-же стихи 300—302).

На слѣдующее утро опять завязывается общій бой, причемъ троянцы тѣснятъ ахейцевъ, отступающихъ все ближе и ближе къ кораблямъ. Тогда ахейцы понимаютъ, что имъ не обойтись безъ Ахиллеса, и упрекаютъ Агамемнона въ томъ, что изъ-за него разгнѣвался и не принимаетъ участія въ бояхъ храбрѣйшій воитель. Агамемнонъ готовъ исправить свою вину, вернувъ Ахиллесу плѣнницу и обѣщавъ ему изъ добычи цѣлый корабль золота. Но первая попытка примирить Ахиллеса оказывается тщетной на ласковую рѣчь Одиссея Ахиллесъ отвѣчаетъ упорно: „я въ гнѣвѣ своемъ пребываю".

Бои продолжаются и отнюдь не въ пользу ахейцевъ. Даже столпы ихъ дрогнули: Одиссей раненъ стрѣлой, а Аянтъ отступаетъ, нехотя, сердцемъ скорбя.

Точно безпечный оселъ, проходя близь засѣянной пашни,
Сходитъ съ дороги и щиплетъ зеленый посѣвъ, не взирая
На понуканья дѣтей, что колотятъ его, окружая,
Палки ломаютъ на немъ—но ничтожны ихъ дѣтскія силы—
И прогоняютъ съ трудомъ, когда онъ ужъ насытился пищей...
(XI пѣснь, стихи 558—562).

Послѣ этого ахейцы защищались за стѣной, возведенной ими передъ кораблями. Но Гекторъ швырнулъ огромный булыжникъ въ досчатые ворота, такъ что они раскрылись. Въ нихъ проскачилъ „похожій на быструю ночь" Гекторъ, а вслѣдъ за нимъ устремились троянцы, ахейцы же побѣжали къ послѣднему своему убѣжищу—къ кораблямъ. Отчаянно сражаются ахейцы за свое спасенье. Троянцы бѣгутъ отъ кораблей, но вновь возвращаются. Въ то время. какъ бой кипитъ между кормами, Аянтъ, размахивая длиннымъ шестомъ, мчится по корабельнымъ палубамъ и прыгаетъ съ одного судна на другое. „Дайте огня!" кричитъ Гекторъ, рѣшивъ поджечь корабли.

А въ палаткѣ своей угрюмо сидитъ Ахиллесъ и ждетъ. чтобы ахейцы пришли умолять его о помощи, обнявши его колѣна. Рядомъ съ нимъ плачетъ, „какъ малая дѣвочка", другъ его Патроклъ—очень ужъ ему жаль ахейцевъ. Вотъ вспыхнуло пламя—то горятъ корабли! Тутъ и Ахиллесъ понялъ, что грозитъ бѣда. Правда, самолюбіе не позволяетъ ему лично выступить въ бой, но онъ посылаетъ Патрокла во главѣ своего отряда и предлагаетъ ему одѣться

въ его, Ахиллеса, доспѣхи. Разсчетъ его оказался вѣрнымъ Едва троянцы увидѣли Патрокла, облаченнаго въ доспѣхи Ахиллеса, какъ ряды ихъ дрогнули и пришли въ безпорядокъ. Огонь былъ потушенъ, и корабли спасены.

Самъ Патроклъ творитъ чудеса храбрости: трижды онъ бросается въ бой и каждый разъ убиваетъ девять мужей, но въ четвертый набѣгъ копье Гектора пронзаетъ его. Изъ-за трупа Патрокла возгорается жаркій бой, въ концѣ концовъ ахейцы отбиваютъ его трупъ отъ троянцевъ, но Гекторъ уже успѣлъ снять съ него доспѣхи Ахиллеса.

Теперь Ахиллесъ, забывъ объ обидѣ, охваченъ однимъ желаньемъ мести и клянется, не хоронить своего друга раньше, чѣмъ принесетъ голову Гектора и свои доспѣхи. Правда, потеря доспѣховъ дѣлаетъ его почти безоружнымъ. Удрученный, онъ отправляется на берегъ моря и громко рыдаетъ. Его плачъ услышала его мать, нимфа Ѳетида, и вынырнула изъ воды утѣшить своего сына. Ѳетида отправляется къ хромоногому богу-ковачу Гефесту и заказываетъ у него доспѣхи для своего сына. Особо чудесной отдѣлкой разукрасилъ Гефестъ щитъ, изобразивъ на немъ сцены изъ народнаго быта—свадьбу, засѣданіе суда, осаду города, пашню, жатву, сборъ винограда, стадо быковъ и хороводную пляску.

Вооружившись новыми доспѣхами, Ахиллесъ вызываетъ Гектора на смертельный бой. При видѣ Ахиллеса троянцы бѣгутъ, „какъ робкіе сердцемъ олени". Престарѣлый Пріамъ, вырывая клочья своихъ серебристыхъ волосъ, умоляетъ своего сына Гектора пощадить себя и не вступать въ бой со страшнымъ врагомъ. И у Гектора мелькаетъ мысль просить пощады, снявъ шлемъ и положивъ его вмѣстѣ со щитомъ и копьемъ на землю, но тутъ же онъ соображаетъ, что Ахиллесъ все равно не пощадитъ его. Пока Гекторъ такъ размышлялъ, подходилъ Ахиллесъ.

Мѣдь вокругъ тѣла его далеко пламенѣла, подобно
Свѣту огня или яркимъ лучамъ восходящаго солнца.

(XXII пѣснь, стихи 134—135).

Увидѣвъ его, Гекторъ задрожалъ и побѣжалъ. Вслѣдъ за нимъ Ахиллесъ. Три раза они обѣжали городъ кругомъ. Тутъ быстроногій Ахиллесъ догналъ Гектора и заставилъ его принять бой. Но копье Гектора отскакиваетъ отъ щита,

кованнаго Гефестомъ. Ахиллесъ же пронзилъ его шею. Изнемогая, Гекторъ умоляетъ Ахиллеса отдать трупъ его родителямъ. Но Ахиллесу не до пощады. Ему мало убить врага, онъ долженъ еще надругаться надъ его трупомъ. Сперва онъ снялъ съ него доспѣхи, ахейцы же подбѣжали и кололи бездыханное тѣло. Потомъ Ахиллесъ привязалъ трупъ Гектора за ноги къ своей колесницѣ, голова же его волочилась по землѣ. Такъ Ахиллесъ, торжествуя, поѣхалъ обратно къ своей ставкѣ, мимо городскихъ стѣнъ, на которыхъ стояли родители Гектора, Пріамъ и Гекуба, безутѣшно рыдая.

Отомстивъ за друга, Ахиллесъ справляетъ погребальный пиръ, предавъ тѣло Патрокла сожженію и устроивъ для ахейцевъ состязаніе въ бѣгѣ и другія игры. Между тѣмъ Пріамъ выѣзжаетъ изъ города, чтобы вымолить прахъ своего сына у грознаго побѣдителя. Къ вечеру только достигъ онъ палатки Ахиллеса, незамѣтно вошелъ, обнялъ его колѣни и цѣловалъ ему руки.

„Вѣчныхъ побойся боговъ! О сжалься, Ахиллъ, надо мною!
Вспомни о старомъ отцѣ,—я безмѣрно его злополучнѣй.
То испыталъ я, чего не извѣдалъ никто изъ живущихъ:
Руки убійцы моихъ сыновей я къ устамъ прижимаю“.
(XXIV пѣснь, стихи 503—506).

Ахиллесъ сжалился надъ сѣдой головой старика, поднялъ его и уважилъ его просьбу. На другое утро Пріамъ везетъ въ городъ тѣло Гектора. Здѣсь убитаго кладутъ на рѣзное ложе, жена и мать выражаютъ плачемъ свое горе, а Пріамъ распоряжается приготовленіями къ сожженію дорогихъ останковъ.

Планъ „Иліады“ удивительно стройный: узнавъ, съ первыхъ же строкъ эпопеи, что Ахиллесъ въ своемъ гнѣвѣ отказывается отъ участія въ бою, мы чувствуемъ, что троянцы будутъ тѣснить ахейцевъ, но что этому ихъ торжеству поставленъ предѣлъ—моментъ, когда Ахиллесъ смягчитъ гнѣвъ на милость и выступитъ противъ враговъ. Эта перемѣна въ настроеніи Ахиллеса мотивирована очень тонко: первую уступку (посылку въ бой Патрокла) онъ дѣлаетъ подъ вліяніемъ опасности, грозящей кораблямъ, чувствуя, что причина гнѣва не находится ни въ какомъ соотвѣтствіи съ его послѣдствіями, но потомъ къ этому сознанію

своей неправоты присоединяется горе по убитомъ другѣ, жажда мести и угрызеніе совѣсти, что въ гибели друга доля вины падаетъ и на него самого. Всѣ эти чувства и вызываютъ переворотъ въ душѣ Ахиллеса. Съ его выступленіемъ прекращается побѣда троянцевъ, и участь главнаго ихъ героя рѣшена. Психологія Гектора менѣе сложная: это славный, честный гражданинъ, защищающій родной городъ и семейный свой очагъ отъ нападенія лютаго врага. Въ пылу битвы и онъ увлекается побѣднымъ порывомъ, но до звѣрскаго экстаза Ахиллеса, готоваго съѣсть сырымъ мясо врага (XXII 347), Гекторъ никогда не доходитъ. Поэтому страхъ Гектора передъ Ахиллесомъ намъ кажется вполнѣ естественнымъ: глубоко человѣчный Гекторъ въ ужасѣ бѣжитъ отъ Ахиллеса, превзошедшаго всякія человѣческія мѣры въ своемъ озлобленіи.—Въ сосредоточеніи интереса на столкновеніи двухъ главныхъ противниковъ, въ постепенномъ усиленіи драматическаго напряженія, въ ясномъ ощущеніи неминуемой катастрофы, поражающей насъ, несмотря на опредѣленное предчувствіе, своей жестокостью,—во всемъ этомъ сказываются особенности художественной композиціи, свойственныя трагедіи. Какъ въ послѣдней, такъ и въ „Иліадѣ“ имѣется завязка—гнѣвъ Ахиллеса, временное торжество трагическаго героя—Гектора, перипетія—убійство Патрокла, и развязка.

Художественный стиль „Иліады“ реалистическій. Эта любовь къ правдѣ жизни проглядываетъ въ каждомъ эпитетѣ, въ каждомъ сравненіи, въ вѣрной передачѣ быта и пейзажа. Рекомендую внимательно прочесть хотя бы небольшое описаніе хоровода, который Гефестъ изобразилъ на щитѣ Ахиллеса, чтобы понять, какъ поэтъ любовно подмѣчалъ каждую деталь и какъ съумѣлъ, несмотря на обиліе подробностей, собрать ихъ въ цѣльную живую картину.

За-руки взявши другъ друга у кисти, тамъ въ пляскѣ кружились
Юноши вмѣстѣ и дѣвы, берущія вѣно большое.
Дѣвы въ льняныхъ покрывалахъ, а юноши въ свѣтлыхъ хитонахъ,
Сотканныхъ крѣпко изъ нитокъ, для блеска чуть масломъ натертыхъ.
Эти увѣнчаны щедро сплетенными пышно вѣнками,
Тѣ на ремняхъ посеребренныхъ носятъ мечи золотые.
То они всѣ въ хороводы ногами, привычными къ пляскѣ,
Вмѣстѣ кружатся легко, съ быстротою гончарнаго круга,
Если горшечникъ, въ рукахъ укрѣпивъ, его бѣгъ испытуетъ,

То разовьются въ ряды и одни на другихъ наступаютъ.
Вкругъ хоровода тѣснится большая толпа, наслаждаясь.
А по срединѣ поетъ и подъ ладъ себѣ вторитъ на цитрѣ
Богоподобный пѣвецъ. И все время какъ пѣніе длится,
Два скомороха проворныхъ вертятся и прыгаютъ въ кругѣ.
(XVIII пѣснь, стихи 593–606).

Въ этихъ немногихъ строкахъ не столько описывается народная пляска такъ, что ее видишь передъ собою, но ощущается и радость жизни, любовь къ музыкѣ и пластикѣ, подвижность тѣла и духа— все черты, отличающія античный духъ.—Гомеровскія сравненія, вслѣдствіи любви поэта къ детальной передачѣ жизни, превращаются въ самостоятельныя жанровыя картины. Стóитъ поэту припомнить, что неохотно отступающій Аяитъ въ своемъ упорствѣ былъ похожъ на осла, какъ онъ уже не можетъ оторваться отъ этой картины и дорисовываетъ ее. Можетъ быть, такое описаніе осла въ данномъ мѣстѣ вовсе и не нужно, но творческій инстинктъ требуетъ своего удовлетворенія и пробивается даже сквозь щели художественнаго зданія.—Вѣрность передачи пейзажа дала возможность нѣмецкому археологу Шлиману († 1890) отыскать мѣстонахожденіе старой Трои, у турецкой деревни Хиссарликъ въ Малой Азіи. Здѣсь онъ сталъ производить раскопки и на значительной глубинѣ нашелъ остатки разрушенной Трои—городскія стѣны, фундаменты дворца и множество золотыхъ и бронзовыхъ вещей. Шлиманъ до того увлекся возможностью воочію познакомиться съ вещественной культурой Гомеровскаго времени, что рѣшился отыскать ея слѣды и въ Пелопонесѣ. Къ замѣчательнымъ открытіямъ привели его раскопки въ Микенахъ, резиденціи Агамемнона, гдѣ между прочимъ найдены были царскія могилы.

Такъ какъ находки Шлимана установили принадлежность Гомеровскаго времени къ бронзовому вѣку, то невольно ставишь себѣ вопросъ о міросозерцаніи эллиновъ данной поры, проявившихъ такъ рано высоко развитой эстетическій вкусъ. „Иліада“ много мѣста удѣляетъ богамъ, которые изображены со всѣми людскими слабостями. Они спятъ, тревожатся, суетятся, обманываютъ другъ друга, ревнуютъ, интригуютъ, мстятъ и пр. Главное ихъ занятіе—пить нектаръ, заливаться несмолкаемымъ смѣхомъ и слу-

шать пѣніе Музъ. Почти въ каждой пѣснѣ повторяется типичное описаніе такого пира боговъ:

Цѣлый тотъ день, пока солнце не сѣло, они пировали,
И недостатка на пиршествѣ не было въ общемъ довольствѣ,
Не было въ лирѣ прекрасной, звучащей въ рукахъ Аполлона,
Не было въ Музахъ, которыя пѣли, чредой, сладкогласно.
(I пѣснь, стихи 601—604).

Вмѣстѣ съ тѣмъ боги вмѣшиваются въ людскую жизнь, иногда спасая, иногда губя человѣка. Такъ Аполлонъ подходитъ сзади къ Патроклу въ пылу битвы, ударяетъ его въ спину тяжелой рукой, отчего у него завертѣлось въ глазахъ, и срываетъ у него съ головы шлемъ (XVI 790). Истиннымъ виновникомъ гибели Патрокла былъ, слѣдовательно, не Гекторъ, а Аполлонъ. При поединкѣ Ахиллеса и Гектора Аѳина оказываетъ важную услугу своему любимцу: послѣ того, какъ Ахиллесъ промахнулся и копье его вонзилось въ землю, Аѳина извлекаетъ его и тайно отъ Гектора передаетъ копье Ахиллесу (XXII 275). Въ виду такого участія боговъ въ людскихъ дѣлахъ, вполнѣ естественно, что часть ихъ на сторонѣ ахейцевъ, другая на сторонѣ троянцевъ. Однажды боги даже чуть-чуть не вступили въ борьбу другъ съ другомъ изъ-за злополучныхъ людей, „похожихъ на слабыя листья" (XXI 464).—Итакъ, боги „Иліады" отнюдь не являются идеальными образами. Человѣкъ не любитъ ихъ, не преклоняется передъ ихъ величіемъ и ихъ премудростью, а боится ихъ коварства, ихъ могущества. Въ этомъ элементарномъ міровоззрѣніи зачатки болѣе возвышенныхъ религіозныхъ представленій можно видѣть лишь въ Паркахъ, прядущихъ нить человѣческой жизни, и въ золотыхъ вѣсахъ, на которыхъ Зевсъ взвѣшиваетъ жребій Гектора и Ахиллеса передъ ихъ единоборствомъ (XXII 209). Въ этихъ образахъ чувствуется признаніе таинственной, неизбѣжной силы, которой подчинены всѣ—люди и боги. Тутъ передъ нами идея Судьбы, пріобрѣвшая столь рѣшительное значеніе при дальнѣйшемъ развитіи древне-греческаго міросозерцанія.

Хотя, такимъ образомъ, техническая культура Гомеровскаго времени не дошла дальше бронзы, и религіозная мысль человѣка едва открыла нѣкоторую связь между отдѣльными событіями дня, но художественное воспріятіе міра

открыло въ немъ благородныя и добрыя чувства. Въ эпопеѣ, посвященной военному столкновенію двухъ народностей, легко было увлечься ненавистью къ врагу и односторонне распредѣлить свѣтъ и тѣни. Въ „Иліадѣ“ насъ поражаетъ неукоснительное стремленіе поэта видѣть въ своихъ персонажахъ, будь ли то ахеецъ или троянецъ, прежде всего человѣка и только человѣка. Читая „Иліаду“, такъ и не чувствуешь, кто здѣсь врагъ, кто другъ. Какъ въ вышеприведенномъ описаніи поединка Гектора и Аянта враги протягиваютъ другъ другу руку и въ знакъ взаимнаго уваженія обмѣниваются подарками, такъ и поэтъ готовъ признать, что обѣ стороны одинаково доблестны и въ одинаковой степени заслуживаютъ нашего участія. Высокая гуманность „Иліады“ сказывается и въ той проникновенности, съ которой поэтъ изображаетъ супружескую и родительскую любовь. Какъ трогательно представлена привязанность Пріама и Гекубы къ Гектору! Даже Ахиллесъ не можетъ вспомнить безъ слезъ о своемъ престарѣломъ отцѣ. Но драгоцѣннѣйшимъ перломъ „Иліады“ давно уже признано **прощаніе Гектора съ Андромахой**. То, что послѣдняя говоритъ отправляющемуся въ бой Гектору на прощаніе, не многимъ вѣроятно отличается отъ словъ, съ которыми современная жена провожаетъ своего супруга на войну.

„Храбрость твоя, дорогой мой, погубитъ тебя. И не жалко
Малаго сына тебѣ, ни меня горемычной, кто скоро
Станетъ вдовою твоей; ибо скоро ахейскіе мужи
Всѣ на тебя нападутъ и убьютъ. А тебя потерявши,
Лучше мнѣ въ землю сойти. Не будетъ мнѣ радостей больше,
Если ты смерти на встрѣчу пойдешь. Впереди ожидаетъ
Горе лишь. Нѣтъ ни отца у меня, ни матери милой.
(VI пѣснь, стихи 407—413).

И многіе ли мужья находятъ въ себѣ стойкости, отвѣтить своей супругѣ иначе, чѣмъ Гекторъ: „Самъ я, жена, этимъ всѣмъ озабоченъ“. Но не смерть страшитъ его, ему больно думать о судьбѣ жены, когда его уже не будетъ.

Въ тотъ день мѣднобронный ахеецъ
Льющую слезы тебя уведетъ и повергнетъ въ неволю.
Будешь ты въ Аргосѣ ткать, подъ надзоромъ жены чужеземной,
Будешь тамъ воду носить изъ Мессеиса иль Гипереи,
Нехотя сильно, но все же нужда роковая заставитъ.
Скажетъ тогда кто-нибудь, увидавъ тебя льющую слезы:

Гектора эта жена, кто изъ храбрыхъ наѣздниковъ Трои
Первымъ въ сраженьяхъ бывалъ, когда бились вкругъ стѣнъ Иліона,
Скажетъ онъ такъ. Для тебя же то будетъ страданіемъ новымъ,
Вспомнить о мужѣ, кто могъ бы тебя отъ неволи избавить.
(Тамъ-же, стихи 454—463).

Умилительна сцена съ ребенкомъ. Видъ мѣднаго шлема съ косматой гривой пугаетъ ребенка, и онъ съ крикомъ отворачивается отъ отца. Тогда Гекторъ снимаетъ шлемъ, обнимаетъ ребенка, качаетъ его на рукахъ и поднявши къ небу взываетъ:

„Зевсъ и вы, прочіе боги! О, дайте, чтобъ сынъ мой любезный
Сдѣлался мужемъ, какъ я: наилучшимъ средь войска Троянцевъ!
Дайте, чтобъ силой былъ славенъ и силой царилъ въ Иліонѣ.
Пусть говорятъ про него, когда будетъ съ войны возвращаться:
„Многимъ онъ лучше отца“. Пусть доспѣхи, залитые кровью,
Сниметъ съ врага и приноситъ и радуетъ матери сердце“.
(Тамъ-же, стихи 476—481).

Когда Андромаха вновь прижала ребенка къ своей груди, лучъ счастья озарилъ ея душу и она „улыбнулась сквозь слезы“.

Гекторъ уходитъ и предчувствіе его сбывается.

Почти 3000 лѣтъ прошло со времени возникновенія „Иліады“, но по-прежнему она продолжаетъ волновать и насъ. Улыбка сквозь слезы Андромахи, горе родителей по павшемъ на полѣ брани воинѣ, предчувствіе и увлеченіе самого героя—найдутъ живой откликъ до тѣхъ поръ, пока на землѣ будетъ признана нужной война. Даже Ахиллесъ, весь пылающій военной отвагой, не можетъ воздержаться отъ осужденія людской вражды, когда у его ногъ лежитъ бездыханный трупъ его друга Патрокла.

Пусть же погибнетъ навѣки раздоръ межъ людьми и богами,
Гнѣвъ, что и мудраго мужа въ неистовство часто приводитъ,
Ибо вначалѣ сочится онъ слаще текущаго меда,
Но разростается быстро, какъ дымъ, разъѣдая намъ сердце.
(XVIII пѣснь, стихи 107—110).

Такимъ образомъ, благодаря своему проникновенному описанію людскихъ страданій, причиняемыхъ войною, „Иліада“ стала провозвѣстницей гуманныхъ настроеній, служащихъ намъ порукой лучшаго будущаго,—благородства, жалости и любви.

Одиссея.

Кромѣ воинственныхъ мотивовъ, сосредоточившихся вокругъ осады Трои, рапсоды облюбовали еще другую тему— возвращеніе героевъ на родину послѣ окончанія Троянской войны. Для этой темы самымъ подходящимъ героемъ оказался хитроумный Одиссей. Поэтому къ нему и пріурочулись всевозможныя морскія приключенія на подобіе тѣхъ, которыя въ арабскихъ сказкахъ „Тысяча и одной ночи" выпадали на долю мореплавателя Синдбада. Тема возвращенія обнимала не только самый морской переѣздъ изъ Малой Азіи въ Элладу, но и перемѣны, происшедшія на родинѣ во время долгаго отсутствія героя, и встрѣчу возвращающагося съ войны отца семейства его родными. Послѣдніе мотивы также отразились въ эпопеѣ, которая явилась продолженіемъ или какъ бы эпилогомъ „Иліады", и вслѣдствіе этого содержаніе „Одиссеи" далеко не такъ стройно и однородно, какъ „Иліада". Для бо́льшей наглядности можно разбить содержаніе „Одиссеи" на три части: 1) перемѣны на родинѣ; 2) приключенія Одиссея; 3) возвращеніе его домой. „Одиссея" переведена на русскій языкъ В. А. Жуковскимъ.

Когда Одиссей уѣхалъ на войну, онъ дома, на островѣ Итакѣ, оставилъ своихъ родителей, жену Пенелопу и малолѣтняго сына Телемаха; послѣдняго подъ призоромъ воспитателя Ментора. Въ началѣ все на островѣ шло хорошо, по заведенному порядку. Но вотъ Троя была разрушена, герои одинъ за другимъ стали возвращаться домой, а объ Одиссеѣ ни слуху, ни духу. Живымъ и невредимымъ онъ выѣхалъ изъ Трои, но потомъ его и слѣдъ простылъ. Тогда на островъ пріѣзжаютъ женихи свататься за Пенелопу, мужъ которой пропалъ безъ вѣсти. Пенелопа твердо увѣрена, что мужъ ея еще живъ, и во всякомъ случаѣ рѣшила остаться ему вѣрной. А число жениховъ все растетъ— быть царемъ богатой Итаки всякому лестно. Пенелопа удалилась въ свой теремъ и съ утра до вечера ткетъ, а женихамъ заявила, что выберетъ себѣ второго мужа, когда кончитъ свое тканье. Каждую ночь она распарываетъ то, что соткала днемъ. Женихамъ приходится долго ждать, но они не скучаютъ. Они устроились во дворцѣ Одиссея по домаш-

нему, кормятся за счетъ его запасовъ, рѣжутъ его свиней, пьютъ его вино и живутъ себѣ припѣваючи. Всѣ они между собой перезнакомились, даже подружились, о ревности, конечно, не можетъ быть и рѣчи, многіе уже забыли о первоначальной цѣли своей поѣздки. А жениховъ наѣхало до 500.

Пришедшій въ юношескій возрастъ Телемахъ рѣшаетъ что-нибудь предпринять, чтобъ не оставаться празднымъ зрителемъ того, какъ чужіе люди пожираютъ и расхищаютъ его отцовское наслѣдство. Вмѣстѣ съ Менторомъ онъ посѣщаетъ сосѣднихъ царей, чтобы узнать, гдѣ застрялъ его отецъ. Сперва онъ видится съ Несторомъ, старѣйшимъ изъ царей, бывшихъ подъ Троей, потомъ съ Менелаемъ, супругомъ прекрасной Елены, похищеніе которой послужило поводомъ къ Троянской войнѣ. Оба царя принимаютъ Телемаха очень радушно, и вотъ отъ Менелая онъ узнаетъ, что Одиссей находится въ плѣну у нимфы Калипсо. Съ этой мало утѣшительной вѣстью Телемахъ возвращается домой. Женихи устраиваютъ ему засаду, но предупрежденный богиней Аѳиной, Телемахъ избѣгаетъ опасности.

Первыя четыре пѣсни „Одиссеи“, содержаніе которыхъ только-что пересказано, являются прекрасной увертюрой къ приключеніямъ главнаго героя. Наше любопытство возбуждено, какъ въ виду таинственнаго исчезновенія Одиссея, такъ и изъ-за Пенелопы и Телемаха, для которыхъ его пріѣздъ такъ желателенъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы предугадываемъ благопріятный исходъ всѣхъ затрудненій, такъ какъ пирующіе женихи придали разсказу юмористическій оттѣнокъ.— Поѣздка Телемаха послужила схемой для знаменитаго въ свое время романа архіепископа Фенелона „Les aventures de Télémaque“, предназначеннаго для руководства при воспитаніи принца крови, но вызвавшее по своимъ вольнымъ идеямъ сильное недовольство Людовика XIV.

Перейдемъ теперь къ приключеніямъ самого Одиссея.— Плачевное состояніе дѣлъ на Итакѣ обратило вниманіе боговъ на безпомощное положеніе Одиссея. Такъ какъ „ему не судьба умереть далеко отъ отчизны“ (V 113), Зевсъ шлетъ Калипсо напоминаніе отпустить Одиссея. По этому поводу

описывается островъ Калипсо съ его обильной природой и съ поэтическими гротами:

Пламень трескучій сверкалъ на ея очагѣ, и весь островъ
Былъ накуренъ благовоніемъ кедра и дерева жизни,
Ярко пылавшихъ. И голосомъ звонкопріятнымъ богиня
Пѣла, сидя съ челнокомъ золотымъ за узорною тканью.
Густо разросшись, отвсюду пещеру ея окружали
Тополи, ольхи и сладкій льющіе духъ кипарисы;
Въ лиственныхъ сѣняхъ гнѣздилися тамъ длиннокрылыя птицы:
Кобчики, совы, морскія вороны крикливыя, шумной
Стаей по взморью ходящіе, пищи себѣ добывая.
Сѣтью зеленою стѣны глубокаго грота окинувъ,
Росъ виноградъ и на вѣтвяхъ тяжелые грозды висѣли;
Свѣтлой струею четыре источника рядомъ бѣжали
Близко одинъ отъ другого, туда и сюда извиваясь:
Вкругъ зеленѣли густые луга, и фіалокъ и злаковъ
Полные сочныхъ. Когда бы въ то мѣсто зашелъ и безсмертный
Богъ—изумился-бъ, и радость въ его бы проникнула сердце.

(V пѣснь, стихи 59—74).

Немудрено, что Одиссей примирился со своей судьбой, когда корабль его былъ разбитъ молніей, и онъ одинъ, обхвативши доску, выплылъ на берегъ сказочнаго острова. Какъ ни полюбила Калипсо Одиссея, но принуждена покориться велѣнію боговъ и сама снарядить его въ путь-дорогу. Одиссей строитъ плотъ и пускается въ плаваніе по необъятному океану. Долго онъ плавалъ при сносной погодѣ, но на 17-ый день поднялась страшная буря, плотъ былъ разнесенъ волнами, и Одиссей навѣрно утонулъ бы, если-бъ морская богиня не дала ему покрывало, удержавшее его на поверхности океана. Изнуренный отъ голода и холода, Одиссей доплылъ до неизвѣстнаго ему берега и здѣсь, зарывшись подъ листьями, чтобъ согрѣться, уснулъ крѣпкимъ сномъ.

Тѣмъ временемъ царская дочь Навсикая вмѣстѣ со своими подругами приходитъ на берегъ полоскать бѣлье. Окончивъ работу, дѣвицы выкупались, а затѣмъ принялись играть въ мячъ. Навсикая, мѣтивъ въ подружекъ, бросила мячъ и попала въ спящаго Одиссея. Тотъ просыпается и обращается съ мольбой къ Навсикаѣ помочь ему. Отъ нея Одиссей узнаетъ, что попалъ къ феакамъ и что ея отецъ, царь Алкиной, приметъ его благосклонно. Затѣмъ Навсикая объясняетъ ему дорогу во дворецъ, вмѣстѣ же итти она отказывается—очень ужъ народъ злоязыченъ.

Царь Алкиной оказываетъ Одиссею широкое гостепріимство и обѣщаетъ снарядить корабль для отправки его на родину. На пиру выступаетъ пѣвецъ Демодокъ, о которомъ мы уже говорили. Видя волненіе чужестранца, вызванное пѣніемъ, Алкиной проситъ его повѣдать имъ о своей жизни. Тогда Одиссей разсказываетъ феакамъ о своихъ похожденіяхъ, изъ которыхъ наибольшей извѣстностью пользуются его приключеніе въ странѣ циклоповъ и посѣщеніе имъ царства мертвыхъ.

Циклопы одноглазые великаны, занимающіеся пасеніемъ своихъ козьихъ стадъ и молочнымъ хозяйствомъ. Живутъ они въ пещерахъ. Пріѣхавъ въ ихъ страну, Одиссей вмѣстѣ съ 12 товарищами отправился на развѣдки и взошелъ въ одну изъ ихъ пещеръ. Пока они любовались козлятами и барашками, вернулся циклопъ Полифемъ, вогналъ свое стадо и заперъ входъ огромнымъ камнемъ. Такъ Одиссей и его спутники оказались во власти циклопа. Напрасно Одиссей указываетъ на священное право гостя. Циклопы не боятся боговъ, отвѣчаетъ Полифемъ, „мы породой ихъ всѣхъ знаменитѣй“ (IX 276). Циклопъ хватаетъ двухъ товарищей Одиссея, бросаетъ ихъ о-земь такъ, что черепъ разбивается, и

> Съѣлъ ихъ, ни кости, ни мяса куска, ни утробъ не оставивъ.
> (IX пѣснь, стихъ 293).

Утромъ Полифемъ опять пожралъ двухъ человѣкъ и погналъ свое стадо на пастбище. Но Одиссей уже придумалъ хитрость, какъ избавиться отъ людоѣда. Въ пещерѣ стояла дубина циклопа. Отрубивъ отъ нея колъ въ три локтя, они заострили его конецъ. Когда циклопъ возвратился вечеромъ и сѣлъ доить своихъ козъ, Одиссей подошелъ и предложилъ ему выпить вина. Циклопъ приходитъ въ восторгъ отъ вина, требуетъ все больше и больше, и наконецъ хочетъ знать имя своего благодѣтеля, обѣщая наградить его. Одиссей отвѣчаетъ, что его называютъ Никто. Тогда людоѣдъ заявилъ:

> „Знай же, Никто, мой любезный, что будешь ты самый послѣдній
> Съѣденъ, когда я раздѣлаюсь съ прочими; вотъ мой подарокъ“.
> (IX пѣснь, стихи 369—370).

Послѣ этихъ словъ, Полифемъ упалъ навзничь опьянѣлый. Одиссей же и его спутники положили сперва колъ на

уголья, а потомъ вонзили раскаленный его конецъ въ единственный глазъ циклопа. Дико завылъ ослѣпленный циклопъ. Со всѣхъ сторонъ сбѣжались сосѣди, но на ихъ вопросы, кто его губитъ, циклопъ стонетъ въ отвѣтъ: „Никто!“

Теперь оставалось выбраться изъ пещеры. Для этой цѣли Одиссей связалъ по три барана, а подъ каждымъ среднимъ привязалъ одного изъ своихъ товарищей. Самъ же онъ повисъ подъ брюхомъ самаго сильнаго барана, обмотавъ свои руки его шерстью. Такъ спаслись Одиссей и его спутники, когда слѣпой циклопъ утромъ выпустилъ изъ пещеры свое стадо. Но сѣвши на корабль и отъѣхавъ отъ берега, Одиссей еще издѣвается надъ циклопомъ, окликнувъ его. Полифемъ бросаетъ имъ вслѣдъ два утеса, но не попадаетъ.

Однако это приключеніе съ циклопомъ имѣетъ то роковое послѣдствіе для Одиссея, что разгнѣванный морской богъ Посидонъ, будучи отцомъ циклопа, преслѣдуетъ его бурями и не позволяетъ Одиссею вернуться на родину. Чтобы узнать, чѣмъ примирить Посидона, Одиссей рѣшаетъ отправиться въ царство мертвыхъ, надѣясь тамъ распросить прорицателя Тирезія.

Для этой цѣли Одиссей ѣдетъ на сѣверъ, въ печальную область, покрытую вѣчно влажнымъ туманомъ и мглой облаковъ. Здѣсь никогда не свѣтитъ солнце—ночь безотрадная окружаетъ живущихъ. У входа въ царство мертвыхъ Одиссей приноситъ жертву подземнымъ божествамъ, рѣжетъ овцу и барана и кровь ихъ собираетъ въ яму. По представленію эллиновъ, тѣни усопшихъ, отвѣдавъ крови, на нѣкоторое время какъ бы возвращаются къ жизни, могутъ бесѣдовать съ живымъ человѣкомъ и помнятъ земныя дѣла. На этомъ представленіи и основанъ эпизодъ о посѣщеніи Одиссеемъ царства мертвыхъ. Едва кровь жертвенныхъ животныхъ полилась въ яму, какъ толпою слетѣлись души молодыхъ и старыхъ, невѣстъ и юношей; всѣ онѣ, толпясь у ямы, подняли несказанный крикъ. Одиссей вынулъ мечъ, чтобы удержать ихъ и подпустить къ ямѣ только тѣхъ, съ кѣмъ ему хочется бесѣдовать. Остановимся на встрѣчѣ Одиссея съ Тирезіемъ, со своей матерью, съ Агамемнономъ, съ Ахиллесомъ и съ Аянтомъ.

Тирезій даетъ Одиссею совѣтъ, какъ примирить разгнѣваннаго Посидона, не позволявшаго ему добраться домой. Несмотря на всѣ превратности, ему суждено возвратиться на родину, хотя и на чужомъ кораблѣ, потерявъ всѣхъ товарищей. Но устроивъ домашнія дѣла, Одиссею необходимо, взявши на плечи корабельное весло, предпринять паломничество съ цѣлью внести культъ Посидона въ страну людей,

Моря не знающихъ, пищи своей никогда не солящихъ.
Также не зрѣвшихъ еще ни въ волнахъ кораблей быстроходныхъ,
Пурпурногрудыхъ, ни веселъ, носящихъ, какъ мощныя крылья.
Ихъ по морямъ,—отъ меня же узнай несомнительный признакъ:
Если дорогой ты путника встрѣтишь и путникъ тотъ спроситъ:
„Что за лопату несешь на блестящемъ плечѣ, иноземецъ?"
Въ землю весло водрузи—ты окончилъ свое роковое,
Долгое странствіе. (XI пѣснь, стихи 122—130).

Мать Одиссея умерла во время его отсутствія и теперь разсказываетъ сыну, какъ обстоятъ у него дѣла на родинѣ. Престарѣлый Лаэртъ, отецъ его, до того возмущенъ безчинствованіемъ жениховъ, что ушелъ изъ дворца въ поле. Тамъ онъ спитъ на землѣ, сдѣлавъ себѣ ложе изъ опавшихъ листьевъ, только въ зимнее время онъ живетъ вмѣстѣ съ рабами. Все думаетъ онъ о сынѣ, старость его безрадостна; также и мать погибла изъ-за тоски по сынѣ.—Выслушавъ этотъ жалобный разсказъ матери, Одиссей, забывъ, что передъ нимъ лишь душа умершей, захотѣлъ ее обнять.

Три раза руки свои къ ней, любовью стремимый, простеръ я.
Три раза между руками моими она проскользнула
Тѣнью иль сонной мечтой, изъ меня вырывая стенанье.
(XI пѣснь, стихи 206—208).

Увидѣвъ среди мертвыхъ Агамемнона, Одиссей предлагаетъ ему вопросъ, не погибъ ли онъ въ волнахъ на возвратномъ пути. Въ отвѣтъ Агамемнонъ разсказываетъ, какъ его супруга Клитемнестра нашла себѣ второго мужа Эгисѳа во время его отсутствія и какъ они вдвоемъ убили его въ первый день его возвращенія.

„Нѣтъ ничего отвратительнѣй, нѣтъ ничего ненавистнѣй
Дерзкобезстыдной жены, замышляющей хитро такое
Дѣло, какимъ навсегда осрамилась она, приготовивъ
Мужу, богами ей данному, гибель. Въ отечество думалъ
Я возвратиться на радость возлюбленнымъ дѣтямъ и ближнимъ—

Злое напротивъ замысля, кровавымъ убійствомъ злодѣйка
Стыдъ на себя навлекла и на всѣ времена посрамила
Полъ свой и даже всѣхъ женъ, поведеньемъ своимъ безпорочныхъ".
(XI пѣснь, стихи 427—434).

Бесѣда Одиссея съ Ахиллесомъ особенно важна потому, что здѣсь ярко сказался взглядъ эллина на загробную жизнь. Когда Одиссей жалуется на свои скитанія и даетъ понять Ахиллесу, что ему среди мертвыхъ гораздо лучше, послѣдній весьма опредѣленно заявляетъ:

„О Одиссей, утѣшенія въ смерти мнѣ дать не надѣйся:
Лучше бъ хотѣлъ я живой, какъ поденщикъ, работая въ полѣ,
Службой у бѣднаго пахаря хлѣбъ добывать свой насущный,
Нежели здѣсь надъ бездушными мертвыми царствовать, мертвый".
(XI пѣснь, стихи 488—491).

Единственная душа, не пожелавшая отвѣдать крови и вступить въ бесѣду съ Одиссеемъ, принадлежала Аянту. Напрасно Одиссей протягиваетъ ему руку примиренія; мрачный Аянтъ и послѣ смерти сохраняетъ свою злобу къ Одиссею, вызванную тѣмъ, что народъ присудилъ доспѣхи Ахиллеса не ему, а Одиссею.

Далѣе Одиссей видѣлъ въ царствѣ мертвыхъ Тантала, приговореннаго къ своеобразнымъ „танталовымъ" мукамъ:

Въ озерѣ свѣтломъ стоялъ онъ по горло въ водѣ и томимый
Жаркою жаждой, напрасно воды захлебнуть порывался.
Только что голову къ ней онъ склонялъ, уповая напиться,
Съ шумомъ она убѣгала; внизу-жъ подъ ногами являлось
Черное дно, и его осушалъ во мгновеніе Демонъ.
Много росло плодоносныхъ деревъ надъ его головою,
Яблонь и грушъ и гранатъ, золотыми плодами обильныхъ,
Также и сладкихъ смоковницъ и маслинъ, роскошно цвѣтущихъ.
Голодомъ мучась, лишь только къ плодамъ онъ протягивалъ руку,
Разомъ всѣ вѣтви деревъ къ облакамъ подымалися темнымъ.
(XI пѣснь, стихи 583—592).

Видѣлъ также Одиссей, какъ Сизифъ исполнялъ свой безцѣльный, и поэтому такой тяжелый, „сизифовъ" трудъ:

Тяжкій камень снизу обѣими влекъ онъ руками
Въ гору; напрягши мышцы, ногами въ землю упершись,
Камень двигалъ онъ вверхъ; но едва достигалъ до вершины
Съ тяжкой ношей, назадъ устремленный невидимой силой,
Внизъ по горѣ на равнину катился обманчивый камень.
Снова силился вздвинуть тяжесть онъ, мышцы напрягши,
Тѣло въ поту, голова вся покрытая черною пылью.
(XI пѣснь, стихи 594—600).

Разсказъ Одиссея объ этихъ и другихъ своихъ похожденіяхъ повергъ всѣхъ слушателей въ великій восторгъ. Щедро одаренный Алкиноемъ, Одиссей садится на феакійскій корабль и засыпаетъ. Тѣмъ временемъ корабль доплываетъ до Итаки, и феаки выносятъ спящаго Одиссея на берегъ. Проснувшись, Одиссей вспоминаетъ участь Агамемнона и отправляется къ старому свинопасу, живущему за городомъ. Сюда приходитъ Телемахъ, и отецъ и сынъ вдвоемъ обсуждаютъ, какъ справиться съ женихами.

Однажды во дворецъ, гдѣ пируютъ женихи, приходитъ нищій. Никто не обращаетъ на него вниманія, такъ какъ нищіе и собаки постоянно ютятся у дворца въ ожиданіи, что имъ кое-что перепадетъ съ обильнаго стола. Никому даже и въ голову не приходитъ, что подъ этими лохмотьями сгорбился мощный станъ Одиссея. Только старая собака узнаетъ его и, узнавши, умираетъ. И Одиссей свою роль играетъ прекрасно. Женихи брасаютъ ему кость, и онъ жадно ее подбираетъ. Бродяга хочетъ согнать его со двора, но онъ вступаетъ съ нимъ въ драку. Служанка оскорбляетъ его, онъ все терпитъ. Одинъ изъ жениховъ пускаетъ въ него скамейкой, Одиссей, чтобъ не выдать себя, остается спокойнымъ.

Наконецъ, послѣ столь многихъ униженій, наступилъ день расправы. Пенелопа приноситъ лукъ и стрѣлы Одиссея, заявляя, что выйдетъ замужъ за того, кто побѣдитъ другихъ въ стрѣльбѣ изъ лука. Но лукъ отъ долгаго бездѣйствія затвердѣлъ, и натянуть его не такъ-то легко. Напрасно женихи пытаются справиться съ лукомъ. Уже одинъ изъ нихъ предлагаетъ отложить стрѣльбу до другого дня, какъ мнимый нищій проситъ позволенія попытать и свое счастье. Едва Одиссей получилъ испытанный лукъ въ свои руки, какъ натянулъ его безъ труда, сбросилъ съ себя переодѣванье и сталъ убивать одного жениха за другимъ, мѣтко стрѣляя изъ лука, въ то время какъ Телемахъ дѣйствовалъ копьемъ и мечемъ.

Затѣмъ Пенелопа обнимаетъ своего мужа, послѣ долгихъ лѣтъ разлуки едва узнавъ его. Въ первый же вечеръ до глубокой ночи они разсказываютъ другъ другу свои переживанія за то время, пока были разлучены. На другое

утро Одиссей отыскиваетъ своего отца Лаэрта, и усмиряетъ народъ, встревоженный убіеніемъ жениховъ.—

Если „Иліада" своимъ воинственнымъ содержаніемъ вполнѣ отвѣчала требованіямъ дружиннаго эпоса и времени, когда эллинамъ приходилось пробивать себѣ дорогу съ мечомъ въ рукахъ, „Одиссея" отражаетъ интересы другой культурной эпохи, когда начались обширныя торговыя сношенія эллиновъ, когда они открывали новыя земли и основывали свои колоніи отъ береговъ Чернаго моря до устьевъ Роны. Тогда сказки о циклопахъ и нимфахъ пришлись весьма по вкусу, тоска по родинѣ, задающая тонъ „Одиссеѣ", находила свой откликъ въ сотняхъ грудей, и гнѣвъ Посидона испытывалъ не одинъ смѣлый мореплаватель.

„Иліада" передаетъ горькую правду жизни въ твердо отчеканенной формѣ. „Одиссея" отдается рѣзвой игрѣ фантазіи и весело скачетъ отъ одного невѣроятнаго приключенія къ другому. Какъ ни опасны положенія, въ какія попадаетъ Одиссей, мы знаемъ, что онъ найдетъ выходъ—не его судьба умереть на чужбинѣ. И не смотря на эти отличія „Иліады" и „Одиссеи", обѣ эпопеи сходятся въ своемъ глубоко правдивомъ изображеніи человѣка. Если „Иліада" заставляетъ насъ страдать вмѣстѣ съ супругой и родителями Гектора, то въ „Одиссеѣ" не только главный герой, но и его отецъ, его мать, его супруга, его сынъ вызываютъ наше живѣйшее участіе. Въ „Иліадѣ" воспроизведены жестокія сцены боя и столкновенія бурныхъ страстей, въ „Одиссеѣ" идиллическое настроеніе вѣетъ надъ островомъ Калипсо, надъ играющими въ мячъ подругами Навсикаи и даже надъ стадомъ циклопа Полифема. И подобно тому, какъ въ мрачной „Иліадѣ" свѣтлыми красками нарисовано прощаніе Гектора съ Андромахой, такъ въ солнечной „Одиссеѣ" мракомъ вѣчной ночи вѣетъ отъ посѣщенія Одиссеемъ царства мертвыхъ. „Иліада" кончается погребеніемъ, „Одиссея"—свадебнымъ настроеніемъ.

Такимъ образомъ, Гомеровскія эпопеи обнимаютъ своимъ художественнымъ содержаніемъ все, что волнуетъ человѣка,—горе и радость, гнѣвъ и любовь. Цивилизація, начавшаяся съ Гомера, богата неисчерпаемыми возможностями.

Древне-греческая лирика.

Расцвѣтъ древне-греческой лирики относится къ VII—VI вв. до Р. Хр. Такъ какъ лирика не могла разсчитывать на общественный интересъ въ той степени, какъ Гомеровскія эпопеи, то сохраненіемъ того или другого ея образца мы обязаны лишь счастливой случайности. большинство же погибло. Впрочемъ, не проходитъ года, чтобы въ египетскихъ гробницахъ не находили списка неизвѣстнаго дотолѣ стихотворенія. Бывали случаи, что открывались новые поэты, которыхъ прежде едва знали по имени. Такимъ образомъ, наше знакомство съ древне-греческой лирикой ширится съ каждымъ годомъ.

Древне-греческая лирика распадалась на личную и хоровую. Въ личной лирикѣ опять отличали стихотворенія, исполняемыя въ видѣ пѣсенъ, отъ стихотвореній. содержащихъ элементъ разсужденія и читаемыхъ лишь какъ речитативъ, хотя и подъ звуки музыкальнаго инструмента. Первую группу называли мелической лирикой отъ слова melos=пѣснь, которое встрѣчается и въ словѣ мелодія. Вторую группу обозначали гномической лирикой отъ gnome=мысль, разумѣніе.

Мелическая лирика нашла себѣ двухъ блестящихъ представителей на островѣ Лесбосѣ въ лицѣ Саффо и Алкея.

Саффо первая по времени геніальная поэтесса европейской литературы. Къ сожалѣнію, изъ 10 книгъ ея стихотвореній до насъ дошли всего нѣсколько цѣльныхъ пѣсенъ и отрывки. Въ нихъ воспѣвается любовь, потрясающая сердце „словно вѣтеръ въ горахъ на дубы налетѣвшій". Любовь въ изображеніи Саффо могучая сила, подчиняющая себѣ всю

психику человѣка. При видѣ возлюбленнаго, языкъ ея нѣмѣетъ,

Въ глазахъ лишь потемки, и уши не слышатъ
Немолчнымъ прибоемъ звеня;
Сбѣгаютъ дождемъ съ меня пота росинки,
И трепетъ холодный по членамъ идетъ:
Блѣднѣй становлюсь я иссохшей былинки
И чую ужъ смерти полетъ.

(Переводъ Ѳ. Е. Корша).

Страстная натура привела Саффо, по преданію, къ трагическому концу: полюбивъ юношу Фаона и не встрѣтивъ у него отвѣтной любви, она съ высокой скалы бросилась въ море. О геніальности Саффо свидѣтельствуетъ ею изобрѣтенная строфа, пріобрѣвшая большую популярность въ древности и примѣняемая любителями изящной формы вплоть до настоящаго времени. Особенностями Саффической строфы являются: 1) нарушенія размѣра въ каждомъ стихѣ, напоминающія всхлипыванія и придающія стиху нервную возбужденность; 2) послѣдній усѣченный стихъ, обрывающій строфу какъ бы возгласомъ, вопросомъ или вздохомъ.

Современникомъ и добрымъ другомъ Саффо былъ Алкей. И по своему характеру онъ подходилъ къ Саффо, такъ какъ цѣликомъ отдавался бурямъ жизни. Алкей принималъ дѣятельное участіе въ политической жизни своего родного города, борясь на сторонѣ оппозиціи. Этимъ гражданскимъ интересамъ Алкей служилъ не только какъ поэтъ и ораторъ, но и въ качествѣ воина. Вмѣстѣ съ тѣмъ Алкей воспѣвалъ и любовь, и веселье товарищеской попойки. Отъ его разнообразной по темамъ лирики до насъ дошли одни отрывки, по которымъ очень трудно составить себѣ понятіе о достоинствахъ его поэзіи. Во всякомъ случаѣ, въ древности высоко цѣнили Алкея, и строфа, имъ изобрѣтенная, пользовалась рядомъ съ Саффической наибольшей извѣстностью.

Отличнымъ отъ Саффо и Алкея по своему жизнерадостному темпераменту былъ Анакреонтъ. Онъ воспѣвалъ любовь и вино, какъ средства наслаждаться жизнью. У него отсутствуютъ гражданскіе мотивы Алкея, но также и катастрофическая страстность Саффо. Любовь для него лишь

развлеченіе. Какъ характерны такіе его, сами по себѣ изящные обороты:

Снова въ меня златокудрый Эротъ
Мячикомъ бросилъ пурпурнымъ. . .

Или же:

Безумство и бури въ душѣ — вотъ игральныя кости Эрота.

Отъ поэзіи Анакреонта до насъ дошли опять одни отрывки, изъ которыхъ, можетъ быть, не всѣ даже принадлежатъ ему самому. Дѣло въ томъ, что Анакреонтъ, благодаря подкупающей легкости своихъ темъ, нашелъ себѣ много подражателей уже въ древности, и мотивы беззаботной любви и вина стали называться анакреонтическими. За примѣромъ анакреонтика въ новѣйшей поэзіи далеко итти не приходится: Пушкинъ въ Лицейскій періодъ своей жизни охотно прибѣгалъ къ темамъ Анакреонта (ср. „Гробъ Анакреона“, „Мое завѣщаніе друзьямъ“ и др.).

Гномическая лирика выразилась въ ямбической поэмѣ, элегіи и эпиграммѣ.

Честь изобрѣтенія ямба приписывалась Архилоху. Въ немъ мы имѣемъ передъ собой воинственную натуру—. Архилохъ не только провелъ жизнь въ походахъ въ качествѣ солдата-наемника и палъ на полѣ брани, но и своими стихами яростно нападалъ на своихъ враговъ. Разсказывали, что отецъ любимой имъ дѣвушки, отказавши поэту въ рукѣ дочери, скоро въ этомъ раскаялся—поэтъ осыпалъ его столь злыми ямбами, что отецъ въ концѣ концовъ повѣсился. Его постоянная готовность принять бой выражена стихами:

Знаю я одну науку—
Тяжкимъ зломъ за зло платить.

Эта его сатирическая поэзія вылилась въ ямбическія поэмы, сохранившіяся лишь въ жалкихъ отрывкахъ.

Въ то время, какъ большинство лирическихъ пѣсенъ въ Элладѣ пѣлись подъ аккомпаниментъ струннаго инструмента—лиры (почему и прозвана лирика), одинъ видъ постоянно примѣнялся къ флейтѣ (elegos) и поэтому сталъ называться элегіей. Въ этомъ жанрѣ между прочимъ прославился Солонъ, выразившій въ стихахъ свою граждан-

скую скорбь по поводу неустройства и бѣдствій своего родного города. Приведемъ конецъ одной его элегіи:

Сердце велитъ мнѣ такія аѳинянамъ мысли повѣдать.
Что беззаконье несетъ городу множество бѣдъ:
Только законность порядокъ и благоустройство приноситъ,
Да и преступнымъ она на ноги ковы кладетъ:
Грубость смягчаетъ, смиряетъ надменность, насиліе губитъ
Бѣдствій цвѣтокъ роковой сушитъ, не давши расцвѣсть:
Правду въ неправыхъ судахъ водворяетъ и вмѣстѣ съ тѣмъ глушитъ
Высокомѣрья дѣла, уничтожаетъ разладъ;
Лютой вражды озлобленье она прекращаетъ; при ней же
Между людьми все идетъ стройно и мудро всегда.

Элегія, какъ видно изъ даннаго примѣра, пользуется въ древней Греціи двустишіемъ, гдѣ первый стихъ гексаметръ, а второй такъ называемый пентаметръ. Это двустишіе поэтому и стало называться элегическимъ размѣромъ. Такъ какъ звукъ флейты навѣвалъ грустное настроеніе, то и къ элегіи пріурочились меланхолическія темы—мысли о бренности бытія и быстротечности жизни, скорбь объ утраченной молодости, плачъ по умершемъ.

Эпиграмма въ Элладѣ означала попросту надпись и примѣнялась на надгробныхъ камняхъ или при посвященіи чего либо въ честь бога въ храмахъ. Только впослѣдствіи, у александрійскихъ поэтовъ, выдвинулось сатирическое содержаніе эпиграммы, типичный же примѣръ древнегреческаго ея вида являетъ надгробная надпись, сочиненная надъ убитыми при Θермопилахъ героями. Слова этой эпиграммы поэтъ влагаетъ въ уста самихъ героевъ:

Странникъ, ступай и повѣдай ты гражданамъ Лакедемона,
Что ихъ завѣтамъ вѣрны, здѣсь мы костями легли.

Хоровая лирика не являлась выраженіемъ личныхъ чувствъ и настроеній поэта, а сочинялась для исполненія при извѣстныхъ торжественныхъ случаяхъ. Въ зависимости отъ послѣднихъ разнообразилось и ея содержаніе. Однѣ пѣсни служили для празднованія побѣдъ, другія сопровождали религіозныя обряды, третьи выражали общенародное настроеніе въ могучемъ аккордѣ. Въ то время, какъ личная лирика находила своихъ лучшихъ представителей на островахъ Эгейскаго моря, хоровая лирика имѣла свой очагъ въ Пелопоннесѣ, и вообще на греческомъ материкѣ. Органи-

зацію древне-греческой хоровой пѣсни приписывали поэту Стесихору. Это названіе не собственное имя, а означаетъ „устроитель хора". Главнымъ изобрѣтеніемъ Стесихора была тріада, т. е. введеніе въ хоровую пѣснь группы изъ трехъ строфъ. Двѣ первыхъ строфы были построены совершенно одинаково и поэтому могли исполняться по одной и той же мелодіи. Третья же строфа имѣла особый видъ и поэтому при исполненіи требовала также особой мелодіи. Тріада предполагала и дѣленіе хора на двѣ половины, при чемъ, первая часть хора пѣла первую строфу, вторая—антистрофу, а весь хоръ исполнялъ уже заключительную часть. Значеніе тріады заключалось, во-первыхъ, въ устраненіи монотонности хоровой пѣсни, а во-вторыхъ, въ симметричномъ ея построеніи. Тріада отразилась и въ позднѣйшихъ стихотворныхъ формахъ (вспомнимъ сонетъ) и въ музыкальной композиціи.

Наиболѣе прославленнымъ творцомъ хоровыхъ пѣсенъ еще въ древности почитался Пиндаръ. Никто не могъ соперничать съ нимъ по изысканности выраженія. Въ дѣтствѣ, по преданію, пчелы прилетѣли къ нему на губы и стали тутъ приготовлять медъ. Пиндаръ прибѣгалъ къ смѣлымъ образамъ, заимствуя ихъ изъ богатой древне-греческой миѳологіи. Это и придало его одамъ ту пестроту, которая впослѣдствіи (напр. у Буало) была оцѣнена какъ „лирическій безпорядокъ". Но этотъ безпорядокъ только кажущійся—поэтъ въ каждой одѣ проводитъ опредѣленную идею, захватывающую насъ своей величавостью и смѣлостью. Мысли Пиндара чаще всего вращаются около могущества боговъ и ничтожности, въ сравненіи съ ними, человѣка. Это искренне религіозное чувство создаетъ паѳосъ его одъ, увлекавшій слушателей. Изъ всѣхъ произведеній Пиндара до насъ дошла приблизительно четвертая часть, среди которыхъ большинство побѣдныя оды, хотя имѣются и божественные гимны, и дѣвичьи хоры, и плачи. и другія хоровыя пѣсни. Пиндаръ не разъ въ своихъ одахъ обращался къ тиранамъ, но никогда не прибѣгалъ онъ къ лести. Въ этомъ отношеніи онъ имѣлъ право сравнивать себя съ орломъ Зевса, который однимъ взмахомъ своихъ крыльевъ взлетаетъ подъ небеса, оставляя за собой крикливую стаю вороновъ. Но гордость, проявляемая Пинда-

ромъ въ дворцахъ тирановъ, замѣняется кротчайшимъ смиреніемъ, когда мысль его касается Бога. Пиндаръ уже оставилъ грубую антропоморфизацію Гомеровскихъ эпопей и видитъ въ божествѣ Высшую Премудрость:

Предназначенный всякому дѣлу конецъ,
Всѣ пути Тебѣ знаемы въ мірѣ.
Ясно видишь Ты, сколько земля
Дастъ намъ листьевъ зеленыхъ съ весною,
Сколько въ морѣ и въ рѣкахъ клубится песковъ
Отъ ударовъ вѣтровъ и отъ волнъ:
Что свершается, что свершится.
Все Ты знаешь.

(IX Пиѳійская ода).

Древне-греческій театръ.

Система древне-греческаго театра опредѣлялась его религіознымъ характеромъ. Главныя театральныя представленія происходили въ Элладѣ только разъ въ году и входили какъ составная часть въ весенній праздникъ въ честь бога Діониса. Ходить въ театръ считалось не столько удовольствіемъ, сколько обязанностью. Когда обездоленные жители Аѳинъ стали жаловаться на то, что имъ по экономическимъ соображеніямъ трудно посѣщать театръ, то былъ принятъ законъ, по которому потерянное время возмѣщалось имъ соотвѣтствующей выдачей денегъ изъ городского казначейства. Такъ какъ театральныя представленія были частью религіознаго культа, то и въ интересахъ государства лежало облегчить гражданамъ посѣщеніе театра.

Каждое представленіе начиналось съ жертвоприношенія богу Діонису козла, и во время игры все время на виду у зрителей на жертвенникѣ пылало пламя, пожирая части жертвеннаго животнаго. По козлу (tràgos) прозвана была и главная драматическая игра трагедія trag-ôdia, что можно истолковать какъ пѣснь, исполняемую людьми, облаченными въ козлиныя шкуры. Заканчивался театральный день особой драмой, въ которой обязательно выступали сатиры, миѳологическіе спутники Діониса, являющіеся помѣсью человѣка и козла. Эта драма называлась сатирикономъ. Итакъ, связь древне-греческаго театра съ культомъ Діониса поддерживалась: 1) пріуроченіемъ представленій къ весенному празднику; 2) жертвоприношеніемъ въ началѣ игры; 3) названіемъ трагедіи; 4) хоромъ; 5) сатирикономъ.

Діонисъ былъ покровителемъ земледѣлія вообще и виноградарства въ частности. Но кромѣ этого аграрнаго значенія, его праздникъ примыкалъ къ общечеловѣческому ликованію по поводу наступленія весны. Нѣтъ и не было народа, который не испытывалъ бы подъема жизнерадостности при первомъ ласкающемъ дуновеніи весенняго вѣтерка. Весна совпала съ брачнымъ періодомъ человѣчества и до сихъ поръ остается временемъ любви, по преимуществу. Весна дала возможность человѣку впервые среди будней ощутить праздникъ жизни. Повышенная жизнедѣятельность заставила его прислушаться къ біенію своего сердца и открыть ритмъ. А съ первыми ритмическими движеніями человѣка и съ первыми размѣренными звуками его голоса родилось искусство. Такъ весна, пора любви, пробудила художественное творчество, и весеннія празднества сочетались съ играми, отвѣчающими не только религіознымъ, но и эстетическимъ запросамъ.

Какъ всякое обостреніе жизненнаго чувства, весеннее настроеніе сочетало радость съ печалью. Усиленный смѣхъ вызываетъ слезы, а истерическій плачъ переходитъ въ смѣхъ. Когда переживаніе счастья достигаетъ высшей своей точки, особенно ясно познается его превратность и мимолетность. Изъ этого двойственнаго жизнеощущенія—возвышеннаго порыва души и страха передъ ея ничтожествомъ—слагается трагическое чувство. Миѳы Діониса отражаютъ въ себѣ этотъ переходъ высшаго жизнерадостнаго экстаза въ жалкую смерть, а діонисійскія празднества были временемъ шумнаго веселья, сквозь которое прорывалось сознаніе болѣе глубокаго смысла жизни.

Хоровая пѣснь въ честь Діониса, которая исполнялась людьми, переодѣтыми въ козлиныя шкуры, т. е. сатирами, называлась диѳирамбомъ отъ прозвища Діониса dithyros=возрождающійся. Такъ назывался Діонисъ, потому-что возрождался каждую весну, несмотря на свою смерть зимой. Первоначально диѳирамбъ былъ, вѣроятно, пѣсней-пляской, при звукахъ которой люди-сатиры кружились въ хороводѣ. Но потомъ въ диѳирамбъ стало вкладываться особое идейное содержаніе, почерпнутое изъ миѳовъ о Діонисѣ. Мысли объ его смерти и воскресеніи, о закономѣрности жизни, о высшемъ предопредѣленіи—нашли свое выраженіе въ

диөирамбѣ, и постепенно все ярче выступала въ немъ идея Судьбы, та самая идея, которая намѣчена въ Гомеровскихъ эпопеяхъ, когда Зевсъ взвѣшиваетъ судьбу Ахиллеса и Гектора или когда Одиссею смерть на чужбинѣ не предписана. Эта идея Судьбы поднялась даже надъ древне-греческимъ олимпомъ и стала краеугольнымъ камнемъ эллинской трагедіи.

Перевѣсъ идейнаго содержанія надъ обрядовой стороной привелъ къ тому, что, кромѣ миөовъ о Діонисѣ, диөирамбъ сталъ притягивать въ свою сферу и другіе миөы, по своему построенію отвѣчающіе той же идеѣ Судьбы. Это расширеніе сюжетности диөирамба привело къ тому, что костюмъ сатировъ былъ отброшенъ, но такъ какъ простой народъ, привязанный больше къ внѣшнему обряду и меньше заботящійся объ идеѣ, не хотѣлъ лишиться зрѣлища сатировъ, людей въ козьихъ шкурахъ, то пришлось выдѣлить особый сатириконъ. Отнынѣ диөирамбъ развивается быстро въ сторону трагедіи.

Исполненіе тріады предполагало дѣленіе хора на двѣ половины, а это опять требовало двухъ запѣвалъ, изъ которыхъ одинъ былъ главнымъ предводителемъ цѣлаго хора, а другой управлялъ только второй его половиной. Когда эти запѣвалы стали выступать въ промежуткахъ между отдѣльными хоровыми пѣснями, изображая опредѣленныхъ лицъ, тогда диөирамбъ перешелъ въ драму. Такъ какъ древне-греческая трагедія состояла изъ хоровыхъ пѣсенъ, діалоговъ и монологовъ, то кромѣ хора она нуждалась лишь въ двухъ актерахъ, которымъ, конечно, приходилось исполнять по нѣсколько ролей. Когда же первоначальные предводители хора превратились въ актеровъ, то выдвинулся новый начальникъ хора—корифей.

Древне-греческая трагедія отличалась отъ современной драмы преимущественно своимъ лирико-эпическимъ характеромъ: многое, что на нашей сценѣ непремѣнно происходило бы какъ дѣйствіе, разсказывается вѣстникомъ, постоянной фигурой эллинскаго театра; а монологи, допускаемые у насъ лишь въ видѣ исключенія, не вызывали нареканій греческой публики и иногда даже принимали мелодраматическій характеръ, когда сопровождались игрой на флейтѣ. Но особый, почти оперный видъ сообщалъ древне-

греческой трагедіи хоръ, состоящій изъ 12—15 человѣкъ. Часто трагедія начиналась и всегда кончалась пѣніемъ хора, а отдѣльныя пѣсни посреди дѣйствія разбивали послѣднее на части. Начальная и заключительная пѣсни хора сопровождались торжественной ритмической пляской вокругъ жертвенника, въ то время какъ пѣсни посреди дѣйствія пѣлись на мѣстѣ—передъ сценой или на самой сценѣ. Хоровая пѣснь трагедіи вообще называлась эписодіемъ. Подобно тому, какъ драматическое представленіе въ наши дни распадается на акты и въ антрактахъ играетъ оркестръ, такъ и въ древне-греческомъ театрѣ трагедія прерывалась эписодіями. Уже въ Элладѣ вошло въ обычай дѣлить трагедію на пять частей, вводя, кромѣ вступительной и заключительной пѣсни-пляски, посреди самаго дѣйствія три эписодія. Подобно диѳирамбамъ эписодіи также были построены по принципу тріады. Хоръ примыкалъ къ одному изъ дѣйствующихъ лицъ въ качествѣ его воиновъ, друзей или подданныхъ. Хоръ такимъ образомъ сочувствовалъ данному лицу, подавалъ ему совѣты, предостерегалъ его. При переговорахъ хора съ однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ вмѣсто всего хора выступалъ его корифей. Но будучи тѣсно связаннымъ съ дѣйствіемъ трагедіи, хоръ въ то же время занималъ и положеніе идеальнаго зрителя, выражая мысли и чувства абсолютной цѣнности. Какъ современный поэтъ иногда вкладываетъ свои собственныя сужденія въ уста дѣйствующаго лица драмы (вспомнимъ Чацкаго въ комедіи А. С. Грибоѣдова), такъ древне-греческій авторъ имѣлъ возможность устами хора вѣщать вѣчныя, имъ прозрѣнныя истины. Поэтому хоръ иногда выходитъ за предѣлы своей роли и становится въ оппозиціи къ тому лицу, которому онъ согласно роли обязанъ повиноваться. Среди индивидуальныхъ и временныхъ интересовъ, представляемыхъ дѣйствующими лицами трагедіи, хоръ выражаетъ общее и абсолютное. Смыслъ древне-греческой трагедіи приходилось извлекать изъ переживаемаго конфликта героя, но онъ выражался и въ полныхъ, торжественныхъ ритмахъ хора.

Театръ въ Элладѣ отличался отъ современнаго тѣмъ, что сцена и зрительный залъ представляли собой два отдѣльныхъ зданія. Театръ греческое слово, означающее зрительный залъ или мѣсто для зрителей. Каменныхъ театраль-

ныхъ зданій въ Элладѣ еще не знали: первоначально зрители помѣщались на склонѣ горы, сидя на землѣ, потомъ высѣкались сидѣнья въ скалѣ, а высшей роскошью являлся зрительный залъ подковообразной формы, гдѣ ряды сидѣній возвышались другъ надъ другомъ въ амфитеатральномъ порядкѣ. Но все же и при послѣднихъ сооруженіяхъ въ Элладѣ старались воспользоваться естественными условіями мѣстности, горной котловиной или скатомъ. Въ Аѳинахъ театръ находился на южномъ склонѣ Акрополя, гдѣ до сихъ поръ сохранились развалины роскошнаго нѣкогда зрительнаго зала. Полукруглое мѣсто посреди подковообразнаго „театра" называлось орхестрой (т. е. мѣстомъ для пляски) и не было занято зрителями. Здѣсь стоялъ жертвенникъ, вокругъ котораго хоръ кружился въ торжественной пляскѣ. Итакъ, нашъ оркестръ прозванъ по мѣсту передъ сценой, гдѣ онъ помѣщается. Зрительный залъ не имѣлъ крыши, необходимость въ которой не ощущалась, такъ какъ играли только весной, когда погода уже стояла теплая, и опасаться дождей не приходилось.

Сцена отличалась отъ современной своей небольшой сравнительно площадью и тѣмъ, что задняя декорація обыкновенно изображала фасадъ дворца съ тремя дверьми. Слово сцена также греческаго происхожденія и означало первоначально телѣгу, указывая намъ, что сначала, до основанія постоянныхъ театровъ въ городахъ, театральныя представленія происходили на подвижныхъ подмосткахъ. Декораціи въ Элладѣ находились еще въ зачаточномъ состояніи, но нѣкоторую фееричность вносило приспособленіе, по которому актеръ, изображающій бога, спускался сверху на сцену. Такъ какъ такой богъ легко и просто разрѣшалъ конфликты людей, безъ психологической ихъ къ такому рѣшенію подготовки, то еще у римлянъ вошло въ обычай называть каждое неожиданное событіе, врывающееся непредвидѣннымъ факторомъ въ человѣческую жизнь,—deus ex machina (т. е. богъ съ летательной машины), и это выраженіе не забыто и въ нашей средѣ.

Труднѣйшая задача актера заключалась въ томъ, чтобы преодолѣть акустическія затрудненія, вытекающія изъ величины зрительнаго зала въ 20,000 человѣкъ и изъ отсутствія крыши. Чтобы усилить звукъ своего голоса, актеры стали

прикрѣплять маленькую трубу къ своей маскѣ такъ, что отверстіе трубы совпадало съ открытымъ ртомъ послѣдней. Какъ ни миніатюрна была эта труба, но чтобы она дѣйствительно усиливала звукъ голоса, отверстіе ея непремѣнно должно было превосходить объемъ открытаго рта актера. Для сохраненія пропорціи пришлось увеличить маску, а затѣмъ, ввиду большой маски, придать и актеру повышенный ростъ и усиленную толщину. Актеръ обувался въ высокіе башмаки—котурны и кутался въ широкіе плащи, богато расшитые и ниспадающіе до пола. Голова его покрывалась чалмой, къ которой и прикрѣплялась маска. Послѣдняя примѣнялась съ древнѣйшихъ временъ въ культовомъ праздникѣ, скрывая банальное лицо его участника и придавая ему страшный и, во всякомъ случаѣ, таинственный видъ. Такой обликъ актера казался вполнѣ нормальнымъ ввиду обширности зрительнаго зала и своей сверхчеловѣчностью и необычайностью придавалъ театральному зрѣлищу особо величавый характеръ. Древне-греческій театръ не стремился, подобно современному, къ щепетильному воспроизведенію костюма роли. Реализмъ костюма въ Элладѣ замѣнялся профессіональнымъ костюмомъ актера, а зрители узнавали изображаемое имъ лицо по маскѣ, по двери, черезъ которую онъ входилъ на сцену, и изъ первыхъ его словъ. Участники хора, независимо отъ ихъ роли, обыкновенно были одѣты почтенными старцами въ длинныхъ бѣлыхъ мантіяхъ. Какъ въ жертвоприношеніяхъ участвовали только мужчины, такъ женщина, согласно унизительному ея положенію въ Элладѣ, не допускалась и въ театръ, ни въ качествѣ зрительницы, ни въ качествѣ актрисы или хористки. Женскія роли всегда исполнялись мужчинами. Это запрещеніе женщинамъ участвовать въ представленіяхъ или посѣщать театръ опредѣленно подчеркиваетъ его религіозно-культовой характеръ.

Игра актера въ древне-греческомъ театрѣ существенно отличалась отъ современнаго сценическаго искусства. Не говоря уже объ отсутствіи мимики и грима, эллинскій актеръ былъ своимъ громоздкимъ костюмомъ сильно стѣсненъ въ движеніяхъ. Котурны мѣшали ему быстро ходить по сценѣ, а длинный плащъ съ роскошнымъ убранствомъ связывалъ его по рукамъ. Такимъ образомъ, на сценѣ не могли быть

совершаемы никакія дѣйствія въ родѣ убійства или единоборства. Это происходило за сценой, а вѣстникъ докладывалъ о случившемся. Игра актера сводилась къ чтенію стиховъ, и въ этомъ онъ дѣйствительно достигалъ совершенства. Но и поэты, сообразовываясь съ требованіемъ театра, создавали пьесы съ благозвучными хоровыми пѣснями и съ благодарными для декламаціи актерскими партіями. Такъ выработалась драма, изобилующая музыкально-лирическими и эпическими мѣстами, и актерская игра, пренебрегающая мимикой и гримомъ, жестомъ и дѣйствіемъ, вообще правдой жизни, и изощряющаяся лишь въ одномъ—въ увлекательномъ, пѣвучемъ чтеніи стиховъ. Этотъ стиль принято называть классическимъ въ противоположность натуралистическому, нашедшему свое высшее художественное воплощеніе въ театрѣ Шекспира.—

Въ Аѳинахъ театральныя представленія не только происходили съ особой торжественностью, въ присутствіи „всей Эллады“, какъ говорили, но въ V вѣкѣ до Р. Хр. здѣсь дѣйствовали и величайшіе поэты, произведенія которыхъ отличаются высокими художественными и идейными достоинствами. Устройство театральныхъ зрѣлищъ разсматривалось въ Аѳинахъ какъ своего рода повинность, налагаемая поочередно на богатыхъ гражданъ. 4 дня изъ весеннихъ праздниествъ въ честь Діониса отводилось на представленія: 3 дня на трагедіи, а 1 на комедіи. Эти представленія были организованы въ видѣ литературнаго конкурса, къ участію въ которомъ допускались 3 автора трагедій и столько же авторовъ комедіи. Изъ послѣднихъ каждый участвовалъ въ конкурсѣ одной комедіей, но писавшіе трагедіи представляли на состязаніе трилогію, т. е. три трагедіи, связанныя между собой общностью идеи, а иногда и сюжета. Кромѣ того, каждый день трагедіи заканчивался еще сатирикономъ. Этотъ видъ древне-греческаго театра намъ извѣстенъ только по двумъ образцамъ—„Слѣдопытамъ“ Софокла и „Циклопу“ Еврипида. Послѣдняя игра написана на сюжетъ о Полифемѣ, заимствованный изъ „Одиссеи“. Въ обѣихъ играхъ главная роль принадлежитъ сатирамъ. Итакъ, программа четырехъ театральныхъ дней въ Аѳинахъ протекала по слѣдующему расписанію: первый, второй и третій дни—по одной трилогіи и сатирикону; четвертый день—три

комедіи отъ разныхъ авторовъ. Тотъ авторъ, чья трилогія или комедія больше всего понравилась публикѣ, былъ признанъ побѣдителемъ.

Древне-греческій театръ прославился тремя великими поэтами Эсхиломъ, Софокломъ и Еврипидомъ. Они являются представителями трехъ слѣдующихъ другъ за другомъ поколѣній. Легче всего время ихъ жизни запоминается въ связи съ Саламинской битвой въ 480 г. Эсхилъ былъ участникомъ этого боя и находился слѣдовательно еще въ цвѣтѣ силъ (45-и лѣтъ); Софоклъ въ качествѣ юноши (17-и лѣтъ) плясалъ на побѣдныхъ торжествахъ по случаю Саламинской побѣды; Еврипидъ родился въ томъ же, 480-омъ году.

Эсхилъ.

Эсхилъ былъ первымъ крупнымъ поэтомъ, сочинившимъ трагедіи, и поэтому его по справедливости считаютъ отцомъ трагедіи. Его жизнь была цѣликомъ посвящена искусству, которому онъ служилъ въ качествѣ поэта и актера. Эсхилъ превозносился аѳинской публикой, измѣнившей ему только тогда, когда выступилъ со своими пьесами Софоклъ. Изъ 70 трагедій Эсхила сохранилось только 7, среди нихъ „Орестія“, единственная трилогія древне-греческаго театра, цѣликомъ дошедшая до насъ, и „Скованный Прометей“, представляющій собой лишь часть трилогіи. другія части которой „Освобожденный Прометей“ и „Прометей даритель огня“, къ сожалѣнію, утеряны. Но и уцѣлѣвшая часть даетъ намъ возможность составить себѣ вѣрное представленіе о величественномъ характерѣ этой миѳологической трилогіи и о типѣ Прометея, перешедшемъ въ сознаніе культурнаго человѣчества. „Скованный Прометей“ Эсхила переведенъ на русскій языкъ Д. С. Мережковскимъ.

Въ первой сценѣ изображается, какъ Гефестъ, исполняя приговоръ боговъ, приковываетъ Прометея къ скалѣ въ горахъ Скиѳіи, на краю земли. Оставшись одинъ, Прометей разражается жалобой:

Тебя, эѳиръ небесный, васъ, о вѣтры
Крылатые, и рѣки, и земля,

Всеобщая Праматерь, и валовъ
Подобный смѣху шумъ многоголосый,—
Я всѣхъ васъ, всѣхъ въ свидѣтели зову!
Смотрите: вотъ что терпитъ богъ отъ бога.
Видите: тысячелѣтія
Пыткой истерзанный,
Буду страдать.
Царь небожителей,
Зевсъ, возложилъ на меня
Цѣпи позорныя.
О, я страдаю отъ мукъ
Нынѣшнихъ, будущихъ.....

Жалоба эта прерывается доносящимся до него шелестомъ крыльевъ, словно порхаютъ птицы,—это слетается хоръ, состоящій изъ нимфъ, дочерей Океана. Въ пѣснѣ ихъ выражается сочувствіе страданіямъ Прометея и удивленіе, какая причина этого суроваго наказанія.

Прометей спѣшитъ объяснить хору, почему его покаралъ Зевсъ:

На отчій тронъ возсѣвъ, онъ раздѣлилъ
Дары земли и неба межъ богами,
И утвердилъ незыблемую власть.
Но въ дѣлежѣ обидѣлъ смертныхъ: не далъ
Имъ ничего, хотѣлъ, ихъ истребивъ,
Создать иное племя, и никто
Среди боговъ за смертныхъ не вступился;
Когда-бъ не я—они бы всѣ погибли,
Убиты громомъ Зевса: я возсталъ,
Отъ гибели я смертныхъ спасъ и принялъ
Такую казнь за то,—что страшно видѣть,
Страшнѣй терпѣть. Я пожалѣлъ людей,
Но жалости не заслужилъ отъ бога.
Да будутъ же страданія мои
Уликою, позорящею Зевса!

И далѣе Прометей говоритъ, что далъ людямъ забвенье смерти, возбудивъ въ ихъ груди надежду, и принесъ имъ огонь небесный. Выслушавъ это объясненіе, хоръ поетъ пѣснь-плачъ. Все человѣчество, вся природа присоединяются къ этому плачу. Плачутъ народы Азіи древней. Плачутъ и дѣвы Колхиды. Плачутъ кочевники-скиѳы. Плачутъ и горцы Кавказа. Плачетъ море, стонутъ бездны.

Прометей продолжаетъ свой разсказъ о дѣяніяхъ, вызвавшихъ гнѣвъ Зевса.

Это я имъ далъ
Безсмысленнымъ, могущественный разумъ!
Не съ гордостью объ этомъ говорю,
Но лишь затѣмъ, чтобъ объяснить причину
Моей любви къ несчастнымъ. Люди долго
И видѣли, но не могли понять,
И слушали, но не могли услышать.
Подобные тѣнямъ, какъ-бы во снѣ,
По прихоти случайностей, блуждали,
И было все въ нихъ смутно; и домовъ
Открытыхъ солнцу, строить не умѣли
Изъ кирпичей иль бревенъ, но въ землѣ,
Какъ муравьи проворные, гнѣздились,
Во тьмѣ сырыхъ землянокъ и пещеръ;
Не вѣдали отличія зимы
Отъ лѣтнихъ дней горячихъ, плодоносныхъ,
Иль отъ весны цвѣтущей; дикари
Творили все безъ размышленья, слѣпо.
Но, наконецъ, я бѣднымъ указалъ
Восходъ свѣтилъ, закатъ ихъ, полный тайны,
Глубокую науку чиселъ, буквъ
Сложеніе и творческую память,
Великую родительницу музъ.

Опять слѣдуетъ пѣснь хора. Затѣмъ вбѣгаетъ Іо, преслѣдуемая оводомъ. Эта женщина является въ своихъ страданьяхъ параллелью къ Прометею и вмѣстѣ съ тѣмъ должна стать матерью героя, который его освободитъ. Въ цѣльной трилогіи Іо была, вѣроятно, главнымъ послѣ Прометея персонажемъ, но въ сохранившейся части ея появленіе кажется неожиданнымъ. Зевсъ пожелалъ сдѣлать ее своей женой, но супруга Гера предупредила его и ниспослала на Іо оводъ. Описывая предстоящія Іо скитанія, Эсхилъ развертываетъ картины Кавказа, солнечныхъ странъ Эѳіопіи и мрачныхъ долинъ, гдѣ обитаютъ Парки,

Три мрачныхъ дѣвы съ ликомъ лебединымъ:
Единый зубъ у нихъ, единый глазъ.

Словомъ, всѣ извѣстныя эллинамъ земли должна обѣжать Іо прежде, чѣмъ найдетъ покой и станетъ матерью освободителя-героя. Выслушавъ это предсказаніе отъ Прометея, Іо убѣгаетъ, спасаясь отъ жала овода.

Послѣ эпизодія вѣстникъ Зевса, Гермесъ, предлагаетъ Прометею открыть тайну своего спасенія и грозитъ ему въ противномъ случаѣ страшнымъ наказаніемъ. Даже хоръ совѣтуетъ Прометею смирить свой гордый духъ, но тотъ и слышать не хочетъ о какихъ-нибудь уступкахъ. Тогда исполняется угроза Гермеса: земля трепещетъ, сверкаютъ молніи подъ раскаты грома, и скала, къ которой прикованъ Прометей, обрушивается въ бездну.

Разобранная трагедія Эсхила, несмотря на простоту конструкціи, захватываетъ насъ глубиной своей идеи и мощностью центральнаго типа. Среди дѣйствующихъ лицъ нѣтъ ни одного простого смертнаго, а между тѣмъ рѣчь все время вращается около судьбы человѣчества и его отношенія къ богамъ. Послѣдніе изображены такими, какими мы ихъ узнали въ „Иліадѣ", — завистливыми, коварными, жестокими. Но объ это устарѣлое пониманіе боговъ бьется новое міросозерцаніе, носителемъ котораго является Прометей. Онъ прежде всего вѣритъ въ человѣка, вѣритъ въ его способность поднять свою голову, отбросить инертность и начать борьбу за лучшее будущее. Хоръ исповѣдуетъ еще старый взглядъ на людей, какъ на безсильныхъ, жалкихъ созданій и удивленно спрашиваетъ Прометея:

Что въ ихъ любви? Развѣ смертные могутъ помочь?
Развѣ не зналъ ты, что немощью
Сковано племя ихъ бѣдное
Недолговѣчное,
Грезамъ подобное?
Не перестроить имъ міра—созданья боговъ.

Заслуга Прометея въ томъ, что онъ созналъ возможность переустройства міра и это свое сознаніе претворилъ въ дѣло. Когда онъ заложилъ въ умахъ людей искру научной мысли и отучилъ ихъ бояться смерти, старые боги, во главѣ ихъ Зевсъ, не на шутку испугались—власти ихъ насталъ конецъ, если люди будутъ развиваться все дальше и дальше. Месть и гнѣвъ ихъ обрушиваются на Прометея, но онъ радъ страдать за то, что слишкомъ любилъ людей. Видимыя цѣпи, наложенныя на него по приказанію Зевса, почетнѣе тѣхъ невидимыхъ цѣпей, удерживающихъ другихъ въ рабскомъ повиновеніи. Но и прикованный къ скалѣ, Прометей убѣ-

жденъ въ своемъ спасеньѣ, въ торжествѣ новыхъ началъ и въ гибели стараго, несправедливаго міропорядка.

Трагедія Эсхила посвящена умственному сдвигу, который долженъ былъ привести эллиновъ отъ религіи грубаго антропоморфизма къ отвлеченнымъ проблемамъ человѣческой жизни. То же Прометеево исканіе руководитъ мыслью Сократа, окрыляетъ воображеніе Платона и приближаетъ духъ античнаго міра къ воспріятію христіанскаго міросозерцанія. И Прометей сталъ міровымъ типомъ. Гомеровскіе герои въ сравненіи съ нимъ эгоисты, они борятся и страдаютъ за свои интересы, за свою лишь родину, за свой народъ. Прометей же заступникъ всего человѣчества, общему благу онъ жертвуетъ свой трудъ, свой покой, и въ награду ему остается лишь одно — сознаніе исполненнаго долга. Прометей первый яркій типъ общественнаго дѣятеля въ европейской поэзіи. Типъ его былъ подхваченъ новѣйшими поэтами, напомнимъ монологъ Гёте „Прометей" и поэму Шелли „Освобожденный Прометей", переведенную К. Д. Бальмонтомъ.

Если „Скованный Прометей" Эсхила поражаетъ насъ своей мифологической величавостью и широтой поэтическаго замысла, то „Орестія" вводитъ насъ въ мрачные лабиринты человѣческихъ страстей и заставляетъ свѣтлую идею пробиваться сквозь ужасы мужеубійства и матереубійства. Первая часть трилогіи, трагедія „Агамемнонъ" переведена стихами С. И. Радцигомъ. Содержаніемъ ея служитъ убійство Агамемнона его женой Клитемнестрой, когда онъ послѣ счастливаго окончанія Троянской войны возвращается домой. Какъ его встрѣтила дома жена, самъ Агамемнонъ разсказываетъ Одиссею въ царствѣ мертвыхъ (выше стр. 20).

Трагедія начинается монологомъ стража, который всматривается въ даль, не вспыхнетъ ли огонь, оповѣщающій паденіе Трои. Мы догадываемся, почему Клитемнестра хочетъ быть заранѣе извѣщена о возвращеніи супруга. Она должна принять свои мѣры, такъ какъ во время его отсутствія нашла себѣ второго супруга въ лицѣ Эгисѳа. И вотъ, пока стражъ проклинаетъ свою службу, дѣйствительно сквозь ночную мглу засвѣтился костеръ — условленный знакъ. Стражъ спѣшитъ извѣстить Клитемнестру.

Входитъ хоръ и поетъ обширную пѣснь, состоящую изъ одной тріады и 5 паръ строфъ. Клитемнестра сообщаетъ хору радостную вѣсть о взятіи Трои и разсказываетъ, какъ по заранѣе условленному плану костры запылали отъ острова къ острову, начиная съ берега Малой Азіи. Эписодій хора выражаетъ радость по поводу прекращенія войны.

Глашатай, усталый и запыленный, приноситъ вѣсть о скоромъ приходѣ Агамемнона и разсказываетъ о страданіяхъ воиновъ при переѣздѣ на кораблѣ, а также и объ испытаніяхъ на сушѣ у самыхъ стѣнъ враговъ. Послѣ эписодія пріѣзжаетъ и самъ Агамемнонъ, а рядомъ съ нимъ въ колесницѣ сидитъ прорицательница Касандра, плѣнная дочь Пріама. Агамемнонъ еще не отдѣлался отъ впечатлѣній перенесеннаго похода и бѣдствій разрушеннаго города. Все же первая мысль его—привѣтъ роднымъ богамъ. Клитемнестра привѣтствуетъ его пышной, дѣланной, явно неискренней рѣчью. Рабыни стелютъ ему подъ ноги пурпуровые ковры. Агамемнону, закаленному въ бояхъ, претитъ эта роскошь, и рабы должны снять съ него обувь, чтобы не запачкать ковровъ. Такъ онъ босый идетъ во дворецъ.

Теперь слѣдуетъ самая любопытная сцена всей трагедіи. Поэтъ не могъ изобразить убійство Агамемнона на сценѣ, такъ какъ вообще стремительныя дѣйствія не выполнялись въ древне-греческомъ театрѣ. Поэтому онъ прибѣгъ къ любопытному пріему: Касандра, обладая пророческимъ даромъ, конечно, должна была предчувствовать, что во дворцѣ готовятся къ убійству Агамемнона, и ея устами поэтъ и знакомитъ зрителя съ тѣмъ, что якобы происходитъ за сценой. Трижды Клитемнестра приглашаетъ Касандру во дворецъ, но та находится въ состояніи какого-то оцѣпенѣнія и ни слова не отвѣчаетъ на ея предложенія, а также и не трогается съ мѣста. По уходѣ царицы, Касандра вскрикиваетъ въ порывѣ пророческаго экстаза:

О горе, о горе, земля!
О Аполлонъ, Аполлонъ!

На распросы хора Касандра полутемными намеками слѣдитъ за отдѣльными моментами убійства. Она видитъ, какъ Клитемнестра, обмывъ своего супруга, накидываетъ на

него сѣть и поражаетъ его, а Агамемнонъ падаетъ въ ванну съ водой. Видя бѣду, которой помочь она не въ силахъ, Касандра бросаетъ на землю жезлъ и снимаетъ съ головы вѣнокъ.

Вотъ—Аполлонъ снимаетъ самъ съ меня
Пророческій нарядъ—онъ, лицезрѣвшій
Меня и въ немъ, когда надъ мной смѣялись
Друзья и недруги равно.... напрасно.
Терпѣла я, что люди называли
Меня юродивой, какъ нищенку
Несчастную, голодную до смерти.
И нынѣ онъ—пророкъ пророчицу
Меня низвергъ, привелъ къ судьбамъ смертельнымъ.
Не отчій ужъ алтарь, а плаха ждетъ,
Чтобы зардѣть моей горячей кровью.

У входа во дворецъ Касандра говоритъ:

Привѣтствую я васъ, врата Аида.
Молюсь лишь вѣрный получить ударъ,
Чтобы безъ содроганья, доброй смертью
Изливши кровь свою, смежить мнѣ очи.

Такъ твердо Касандра убѣждена въ томъ, что ждетъ ее во дворцѣ. Оттуда межъ тѣмъ доносится крикъ пораженнаго на-смерть Агамемнона. Хоръ испытываетъ страшное волненіе, желая притти ему на помощь. Но вотъ двери дворца раскрываются настежъ, видны ванна и въ ней трупъ Агамемнона, видѣнъ также трупъ Касандры, а изъ дворца выходитъ обрызганная кровью Клитемнестра съ окровавленной сѣкирой въ рукѣ. Хоръ въ ужасѣ отступаетъ. Клитемнестра же гордится своимъ поступкомъ: вѣдь она отомстила за многія обиды, нанесенныя ей ея мужемъ. Наконецъ, выходитъ и Эгисѳъ, сообщникъ Клитемнестры, восхваляя благодатный день отмщенья.—

Исходъ данной трагедіи долженъ былъ повергнуть въ недоумѣніе зрителя. Гдѣ же правда на землѣ? спрашивалъ онъ. Неужели такъ нагло можетъ торжествовать порокъ? Съ этимъ мучительнымъ вопросомъ въ душѣ ждалъ онъ начала второй трагедіи „Орестіи“, прозванной по хору „Плакальщицы“ [1]). Со времени убійства Агамемнона прошло

[1]) При изложеніи „Плакальщицъ“ и „Евменидъ“ я пользуюсь прозаическимъ переводомъ В. Алексѣева (Дешевая библіотека А. С. Суворина).

приблизительно 20 лѣтъ. Боясь мести его сына Ореста, Клитемнестра услала его въ отдаленную страну. При ней же осталась его дочь Электра, страдающая при видѣ постыдной жизни матери, не чувствующей ни капли сожалѣнія по поводу своего злодѣянія.

Сцена представляетъ площадь передъ дворцомъ, а посреди нея находится могила Агамемнона. Орестъ, возвратившійся по повелѣнію Дельфійскаго оракула на родину, въ сопровожденіи своего друга Пилада, молится у могилы и кладетъ на нее двѣ пряди своихъ волосъ. Тутъ онъ видитъ—изъ дворца выходитъ толпа женщинъ, одѣтыхъ въ черное платье, неся въ рукахъ урны съ возліяніями. Вмѣстѣ съ ними къ могилѣ подходитъ Электра, совершаетъ обрядъ возліянія, молится и оплакиваетъ своего отца. Орестъ, сказавшій сестрѣ, кто онъ, опять предается жалостнымъ воспоминаніямъ о своемъ отцѣ и, подстрекаемый Электрой, выражаетъ твердое намѣреніе отомстить за отца, хотя бы пришлось и убить собственную родительницу.

Затѣмъ Электра уходитъ во дворецъ, а хоръ поетъ эписодій.

Приводя заранѣе обдуманный планъ въ исполненіе, Орестъ и Пиладъ стучатся въ двери дворца, вызывая хозяевъ. Выходитъ Клитемнестра. Орестъ разговариваетъ съ матерью какъ странникъ, пришедшій съ вѣстью, что сынъ ея умеръ. Клитемнестра притворяется убитой горемъ, но тутъ же велитъ приготовить все для достойнаго пріема чужестранцевъ. Также она посылаетъ за Эгисѳомъ, чтобы подѣлиться съ нимъ вѣстью.

Первой жертвой Ореста падаетъ Эгисѳъ. Когда Клитемнестра выбѣгаетъ на его крики и спрашиваетъ, что случилось, рабъ кратко отвѣчаетъ: „мертвые убили живого“. Клитемнестра поняла его. „Живѣй топоръ“, кричитъ она. Но уже передъ ней стоитъ Орестъ, угрожая ей мечомъ. „Остановись, сынъ мой! кричитъ Клитемнестра. Уважъ, дитя, грудь, на которой ты часто засыпалъ!“ Эти слова возымѣли свое дѣйствіе и Орестъ спрашиваетъ; „Пиладъ, что мнѣ дѣлать? Неужели я посмѣю убить свою мать!“ Но Пиладъ напоминаетъ ему о Дельфійскомъ оракулѣ и клятвенныхъ его обѣщаніяхъ. Послѣ нѣкоторыхъ пререканій съ матерью Орестъ заявляетъ: „Ты убила того, кого не должна была бы

убивать, такъ терпи же то, чего не должна была бы терпѣть!“ Послѣ этихъ словъ Орестъ увлекаетъ свою мать во дворецъ, чтобы свершить надъ ней тяжелую расправу. Послѣ эписодія двери дворца распахиваются и на томъ же мѣстѣ, гдѣ въ концѣ первой трагедіи лежали трупы Агамемнона и Касандры, лежатъ теперь трупы Эгисфа и Клитемнестры. Орестъ пытается оправдываться въ своемъ поступкѣ, но вдругъ онъ въ ужасѣ вскрикиваетъ. Передъ его изступленнымъ взоромъ встали богини мести, Евмениды, въ темныхъ платьяхъ, со множествомъ змѣй въ волосахъ, изъ ихъ глазъ падаютъ отвратительныя капли крови. И въ ужасѣ передъ ними Орестъ убѣгаетъ. Трагедія кончается вопросомъ хора: „Когда-жъ, наконецъ, прекратится, когда ослабѣетъ, засыпая, сила несчастья?“

Съ волненіемъ зритель ожидалъ заключительной трагедіи „Евмениды“, которая должна была разрѣшить ему мучительный вопросъ, когда же и какъ прервется эта безконечная цѣпь убійствъ, въ которыя ввергаетъ людей унаслѣдованный отъ предковъ обычай кровавой мести. Послѣдній основанъ на ветхо-завѣтномъ принципѣ „око за око, зубъ за зубъ“. Убійца—самъ долженъ быть убитъ. Исполнителемъ этой смертной казни долженъ стать ближайшій родственникъ убитаго. Такъ Орестъ казнитъ Клитемнестру и взваливаетъ на свои плечи новый грѣхъ—грѣхъ матереубійства. Трудное положеніе Ореста явствуетъ изъ спора его съ матерью. „Берегись, говоритъ ему Клитемнестра, моихъ богинь мщенья!“ На эту угрозу Орестъ ей отвѣчаетъ: „Но какъ же мнѣ спастись отъ духовъ мести отца, если я пощажу тебя?“—Послѣ смерти Клитемнестры некому взять на себя роль палача, поэтому сами богини мести, Евмениды, преслѣдуютъ матереубійцу. Но кто отомститъ за вовлеченнаго въ ужаснѣйшее преступленіе Ореста? Вотъ тотъ вопросъ, съ которымъ зритель подходилъ къ послѣдней трагедіи трилогіи „Орестіи“.

„Евмениды“ происходятъ на площади передъ дельфійскимъ храмомъ Аполлона. Прорицательница Пиѳія молится богамъ и собирается войти въ храмъ, но открывъ двери испуганно отшатывается. Въ храмѣ сидитъ Орестъ, молящій о защитѣ, а вокругъ него спятъ Евмениды. Аполлонъ откликается на зовъ Ореста, обѣщаетъ ему спасенье и со-

вѣтуетъ отправиться въ Аѳины, гдѣ онъ найдетъ справедливыхъ судей. Своему брату Гермесу Аполлонъ велитъ провожать Ореста, оберегая его отъ Евменидъ. Едва Орестъ успѣлъ выйти изъ храма въ сопровожденіи Гермеса, какъ въ глубинѣ его встаетъ тѣнь убитой Клитемнестры съ незажившей раной на шеѣ. Она будитъ Евменидъ и шлетъ ихъ вслѣдъ Оресту, напоминая имъ о своихъ жертвоприношеніяхъ и показывая имъ свою рану. „Вставайте, говоритъ она, не поддавайтесь утомленію, не забывайте, въ сладкомъ снѣ о моихъ страданьяхъ! Сжальтесь надъ моими справедливыми укорами,—для людей умныхъ они удары кнута! Дышите на него своимъ кровавымъ дыханьемъ, гонитесь за нимъ, изсушая его своими возобновившимися преслѣдованіями, изнуряйте его своимъ дыханіемъ, своимъ внутреннимъ огнемъ!....“ Хоръ Евменидъ пробуждается, но Аполлонъ оспариваетъ у нихъ свое право и желаніе защитить Ореста.

Теперь дѣйствіе трагедіи переносится въ Аѳины, между храмомъ богини Аѳины, съ одной стороны, и высшимъ судилищемъ, Ареопагомъ, съ другой. Вбѣгаетъ Орестъ, спасаясь отъ преслѣдованій Евменидъ, и обнимаетъ статую богини. Евмениды поютъ мрачную пѣснь объ обязанностяхъ, возложенныхъ на нихъ судьбой. Аѳина предлагаетъ передать вопросъ о наказаніи Ореста на ея усмотрѣніе. Евмениды соглашаются, хотя, предвидя оправданіе своей жертвы, выражаютъ опасеніе за общественный порядокъ, если „новые законы начнутъ вытѣснять старые“.

Заключительную часть трагедіи составляетъ судъ надъ Орестомъ. Передъ Аѳиной и 12-ю судьями Орестъ и Евмениды ведутъ споръ между собой, первый—доказывая свою правоту, вторыя—требуя возмездія за совершенное имъ преступленіе. Аполлонъ произноситъ блестящую рѣчь въ защиту Ореста. Аѳина какъ бы въ роли предсѣдательницы призываетъ судей къ безпристрастію и къ справедливости. Прокуроръ-Евмениды и защитникъ-Аполлонъ обмѣниваются репликами. Судьи бросаютъ свои камешки въ урны за и противъ виновности Ореста. И голоса подѣлились поровну. Тогда Аѳина бросаетъ свой камешекъ въ пользу Ореста и объявляетъ его оправданнымъ. Орестъ благодаритъ Аѳину за справедливый судъ, Евмениды попрекаютъ „моло-

дыхъ боговъ“ за то, что они вырвали власть изъ рукъ старыхъ, и трагедія кончается апоѳеозомъ Аѳины.

Начавъ съ изображенія чисто человѣческихъ страстей, „Орестія“ уже во второй своей части переходитъ къ общей темѣ о смѣнѣ двухъ міросозерцаній, легшей также въ основу „Прометея“. „Старые боги“ ненавидятъ родъ людской, ввергая его въ незаслуженно жестокія испытанія. По истинѣ, „тронъ Справедливости покрытъ сверху до низу запекшейся кровью“. Прорицателямъ въ родѣ Тирезія и Касандры дано предвидѣть судьбу и раскрыть преступленіе, но предотвратить ея ударъ не дано никому изъ смертныхъ. И вотъ выступаютъ „новые боги“. Они жалѣютъ человѣка и берутъ его подъ свое покровительство. Обычай кровавой мести они замѣняютъ судомъ лучшихъ изъ гражданъ. Месть они смягчаютъ въ милость и открываютъ преступнику возможность къ нравственному оправданію. Преступленіе и наказаніе—вотъ тема „Орестіи“, развитая на фонѣ борьбы двухъ міросозерцаній, изъ которыхъ одно основано на идеѣ слѣпого возмездія, а другое—на справедливости и милости.

Хотя трагедіи Эсхила съ технической стороны еще находятся въ зачаточномъ состояніи, не зная развитія характеровъ или столкновенія страстей, но въ художественныхъ достоинствахъ имъ отказать нельзя. Хоръ Эвменидъ, гонящійся за Орестомъ, можетъ служить примѣромъ сильныхъ впечатлѣній, достигаемыхъ Эсхиломъ, и поэтому Шиллеръ воспроизвелъ его въ своей балладѣ „Ивиковы журавли“. Судъ надъ Орестомъ является наиболѣе драматической сценой, написанной Эсхиломъ, а въ образахъ Клитемнестры и Ореста чувствуются зародыши сложныхъ психологическихъ заданій. Истиннымъ же величіемъ Эсхила былъ и останется его идейный размахъ, заставлявшій видѣть въ сценической игрѣ окрыляющій мысль молитвенный актъ.

Софоклъ.

Софоклъ олицетворяетъ собой высшій расцвѣтъ древнегреческой трагедіи: до него трагедія находится еще въ состояніи развитія къ болѣе совершеннымъ формамъ, послѣ

него уже замѣчаются признаки распада. Софоклъ былъ неизмѣннымъ любимцемъ аѳинской публики въ теченіи 63 лѣтъ; своимъ выступленіемъ онъ затмилъ славу Эсхила, а болѣе молодой Еврипидъ оставался всю жизнь въ тѣни его популярной фигуры. Изъ его обильнаго творчества, насчитывающаго до 120 трагедій, сохранилось лишь семь, изъ которыхъ „Эдипъ-царь“, „Эдипъ въ Колонѣ“ и „Антигона“ были переведены Д. С. Мережковскимъ. Въ настоящее время мы обладаемъ полнымъ русскимъ изданіемъ Софокла въ образцовомъ переводѣ, съ введеніями и вступительнымъ очеркомъ проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскаго (I—III тома, Москва, 1914 г.).

Слава Софокла покоится на трехъ трагедіяхъ, написанныхъ на сюжетъ сказанія объ Эдипѣ и его дѣтяхъ. Слѣдуетъ однако помнить, что эти трагедіи сочинены въ разное время и поэтому никоимъ образомъ не составляли связной трилогіи. Вообще, кромѣ „Орестіи“ Эсхила мы не имѣемъ иныхъ древне-греческихъ трилогій, и даже не знаемъ, какова была ихъ связь у другихъ поэтовъ. Но такъ какъ, вслѣдствіе религіознаго характера трагедіи, поэты были стѣснены въ выборѣ сюжетовъ, то нѣкоторыя сказанія, какъ, напримѣръ, легенды объ Агамемнонѣ и его дѣтяхъ (Орестѣ, Электрѣ, Ифигеніи) и объ Эдипѣ и его дѣтяхъ (Полиникѣ, Этеоклѣ, Антигонѣ, Исменѣ), повторяются по нѣсколько разъ въ творчествѣ одного и того же или нѣсколькихъ драматурговъ. Такъ выдвинулись сюжеты, которымъ суждено было возродиться въ XVII столѣтіи и войти въ поэтическій обиходъ современнаго человѣчества.

Сказаніе объ Эдипѣ сводится къ слѣдующимъ основнымъ чертамъ: ѳивскій царь Лаій узнаетъ отъ Дельфійскаго оракула, что сынъ его убьетъ своего отца и женится на своей матери. Поэтому его супруга Іокаста соглашается бросить своего сына на произволъ судьбы. Но слуга-пастухъ, которому поручено было вынести новорожденнаго въ горы, отдаетъ его другому пастуху и мальчикъ попадаетъ въ руки коринѳскаго царя. Тотъ воспитываетъ его подъ именемъ Эдипа. Когда юноша Эдипъ узнаетъ отъ Дельфійскаго оракула тяготѣющее надъ нимъ проклятіе, онъ спѣшитъ покинуть Коринѳъ, предполагая, что воспитатели и есть его родители. Во время своихъ стран-

ствій Эдипъ встрѣчаетъ въ ущельѣ путешественника, ѣдущаго въ колесницѣ; возница бьетъ его бичемъ, чтобы онъ скорѣе сошелъ съ дороги; завязывается драка, во время которой Эдипъ убиваетъ незнакомаго ему путешественника. Такъ сбылась первая часть предсказанія.—Послѣ этого приключенія Эдипъ приходитъ въ Ѳивы. Здѣсь царитъ большое смятеніе по поводу убійства царя Лаія и по поводу появленія вблизи города невиданнаго чудовища Сфинкса. Расположившись на вершинѣ горы, Сфинксъ предлагаетъ всѣмъ проходящимъ мимо загадку и затѣмъ сталкиваетъ ихъ въ пропасть, если они оказываются не въ силахъ ее разрѣшить. Эдипъ тоже идетъ къ Сфинксу, разрѣшаетъ загадку, и чудовище въ отчаяніи само бросается въ пропасть, а Эдипъ, спасши городъ, женится на вдовствующей Іокастѣ и становится царемъ Ѳивъ.

Трагедія Софокла „Царь Эдипъ" начинается со скопленія народа у царскаго дворца. Въ городѣ свирѣпствуетъ чума и вотъ къ дворцу собрались старцы, юноши и дѣти, во главѣ ихъ главный жрецъ, просить защиты у царя. Эдипъ выходитъ и успокаиваетъ ихъ: уже посланъ въ Дельфы Креонтъ, братъ Іокасты, узнать о причинѣ народнаго бѣдствія. Едва Эдипъ кончилъ, какъ возвращается и Креонтъ съ отвѣтомъ: въ городѣ безнаказанно пребываетъ убійца царя Лаія, и пока онъ не будетъ изгнанъ или казненъ, гнѣвъ боговъ, ниспославшихъ чуму, не уляжется. Эдипъ сейчасъ же принимаетъ мѣры, чтобы найти убійцу и отдаетъ приказаніе привести прорицателя Тирезія. Эписодій хора, оплакивающаго опустошенія отъ чумы, заканчиваетъ это первое дѣйствіе трагедіи.

Эдипъ вновь выходитъ къ народу, даетъ торжественное обѣщаніе найти и изгнать изъ города преступника, и проситъ всѣхъ содѣйствовать его раскрытію. Появляется слѣпой Тирезій. Благодаря божественному дару предвидѣнія, ему хорошо извѣстно, кто истинный виновникъ народнаго бѣдствія. Но языкъ его не поворачивается, чтобы открыть глаза такъ твердо увѣренному въ своей правотѣ Эдипу. Тирезій проситъ отпустить его съ миромъ, Эдипъ же понимаетъ нежеланіе Тирезія раскрыть правду совсѣмъ иначе: ему кажется, что Тирезій сообщникъ убійцъ. Это подозрѣніе заставляетъ Тирезія отказаться отъ своего рѣ-

щенія молчать. Сперва онъ только намекаетъ на то, что и Эдипъ не совсѣмъ безгрѣшенъ, а затѣмъ, раздраженный яростью царя, бросаетъ ему въ лицо обвиненіе: „Ты самъ убійца!“

Слишкомъ Эдипъ сжился съ положеніемъ неуязвимаго царя, творящаго судъ надъ своимъ народомъ, и слишкомъ далеко отошли въ прошедшее событія его молодости, чтобы обвиненіе Тирезія могло заставить его задуматься. Его мысль обращается въ противоположную сторону. Быстрое возвышеніе Эдипа изъ неизвѣстнаго странника на царскій престолъ создало ему много завистниковъ, и поэтому выступленіе Тирезія наводитъ его мысль на вопросъ о подкупѣ и заговорѣ съ цѣлью низвергнуть его съ престола. Это новое подозрѣніе Эдипа обрушивается на Креонта, какъ ближайшаго претендента на царскій престолъ.

Послѣ эпизодія происходитъ бурное объясненіе между Эдипомъ и Креонтомъ: первый хочетъ изгнать своего шурина за мнимыя его козни, второй настаиваетъ на своей невиновности. Ссора ихъ привлекаетъ изъ дворца Іокасту. Чтобы успокоить супруга, Іокаста говоритъ, что словамъ Тирезія не слѣдуетъ придавать никакого значенія. такъ какъ даръ предвидѣнія никому не данъ. Такъ, продолжаетъ она, Лаію было предсказано, что онъ умретъ отъ руки собственнаго сына, а между тѣмъ его убили разбойники. При этихъ словахъ самоувѣренность Эдипа дрогнула. Предсказаніе, данное Лаію, затронуло почти забытую тревогу въ груди Эдипа. Онъ хочетъ знать, гдѣ и при какихъ обстоятельствахъ былъ убитъ Лаій. Объясненія Іокасты воскрешаютъ въ его памяти картину убійства имъ путешественника. Для провѣрки Эдипъ велитъ привести слугу Лаія, единственнаго свидѣтеля убійства, оставшагося въ живыхъ. Въ этотъ моментъ высшаго напряженія драматическаго ожиданія хоръ поетъ эписодій, восхваляя безмятежность невинной души и угрожая преступнику страшнымъ разоблаченіемъ.

Строфа.

О, если-бъ Мойра [1]) блюсти мнѣ позволила вѣчно
Благочестивую святость въ словахъ и дѣяньяхъ,

---

[1]) Мойра = судьба.

Ту, чьи законы высокіе,
Въ горнемъ эфирѣ рожденные,
Надъ мірозданьемъ царятъ:
Ихъ начало не въ смертной природѣ людей,
Но безсмертный отецъ ихъ—единый Олимпъ;
Усыпить ихъ не можетъ забвеніе;
Въ нихъ живой и великій присутствуетъ Богъ,
Нестарѣющій.

Антистрофа.

Гордость рождаетъ тирановъ, и многихъ насытивъ безумьемъ,
Выше, все выше ведетъ ихъ къ обрыву и въ пропасть
Вдругъ съ высоты низвергаетъ ихъ—
Въ сѣти, откуда нѣтъ выхода,
Въ непоправимую скорбь.
Бога, въ сердцѣ моемъ, буду вѣчно молить,
Чтобъ отъ гибели тѣхъ сохранилъ онъ мужей,
Въ комъ для Города—сила и счастье.
Богъ да будетъ вождемъ до конца моихъ дней
И заступникомъ!

(*Переводъ Д. С. Мережковскаго*).

Четвертое дѣйствіе начинается благопріятнымъ на первый взглядъ для Эдипа извѣстіемъ: отъ старости скончался царь Коринѳа. Опять предсказаніе какъ будто не оправдалось—отецъ Эдипа умеръ естественной смертью. Но радость Эдипа длится не долго; отъ того же вѣстника онъ узнаетъ, что коринѳскій царь лишь его воспитатель, и что самъ вѣстникъ принялъ ребенка отъ знакомаго пастуха. Іокаста уже теперь прозрѣваетъ и понимаетъ, что Эдипъ — убійца Лаія и ея собственный сынъ. Въ ужасѣ она убѣгаетъ. Слуга-свидѣтель, за которымъ послалъ Эдипъ, оказывается пастухомъ, передавшимъ коринѳскому вѣстнику ребенка. Послѣ нѣкотораго препирательства пастухъ сознается, что спасъ жизнь ребенку, котораго долженъ былъ вынести въ горы. Происхожденіе Эдипа установлено. Онъ спѣшитъ во дворецъ творить казнь надъ самимъ собой. Тамъ его уже предупредила Іокаста. Послѣ преисполненнаго скорби эписодія слуга повѣствуетъ о томъ, что произошло во дворцѣ съ Эдипомъ:

И въ ярости на двери устремился
Онъ съ громкимъ крикомъ, словно кто-нибудь
Ему на нихъ указывалъ, и, вырвавъ
Желѣзные крюки изъ петель, въ дверь

Онъ ринулся; а тамъ, въ покоѣ брачномъ
Она уже повѣсилась. Вбѣжавъ,
Онъ развязалъ веревку съ дикимъ воплемъ,
И трупъ упалъ на землю. И тогда
Несчастный сдѣлалъ то, что вспомнить страшно.
Съ одеждъ ея застежки золотыя
Сорвавъ, себѣ глаза онъ прокололъ
Ихъ остріемъ, твердя, что не увидитъ
Ни собственныхъ несчастій, ни злодѣйствъ,
Что. вѣчной тьмой объятый, не узнаетъ
Ни тѣхъ, кого хотѣлъ бы онъ узнать,
Ни тѣхъ, кого не долженъ бы онъ видѣть.
Такъ, проклиная жизнь въ безумной скорби,
Все ударялъ и ударялъ глаза
Открытые, приподымая вѣки,
И по щекамъ изъ нихъ сочилась кровь,
Не каплями, а черными струями
И цѣлымъ градомъ слезъ кровавыхъ.

Появляется слѣпой Эдипъ. Послѣ душу раздирающихъ жалобъ и безпощадныхъ самобичеваній Эдипъ, наконецъ, успокаивается настолько. что можетъ отдать свои послѣднія распоряженія. Царскую власть онъ передаетъ Креонту и его же попеченію довѣряетъ своихъ дѣтей. Затѣмъ онъ уходитъ въ изгнаніе, а хоръ поетъ заключительную пѣснь:

Обитатели Кадмеи, посмотрите на Эдипа,
На того кто былъ великимъ, кто ни зависти согражданъ,
Ни судьбы ужъ не боялся, ибо мыслью онъ безстрашной
Сокровеннѣйшія тайны Сфинкса древняго постигъ.
Посмотрите, какъ низвергнутъ онъ Судьбой! Учитесь, люди,
И пока предѣловъ жизни не достигнетъ безъ печали,
И пока свой день послѣдній не увидитъ тотъ, кто смертенъ,—
На землѣ не называйте вы счастливымъ никого.

Мотивъ, лежащій въ основѣ разобранной трагедіи, состоитъ въ томъ, что преступникъ и судья одно и то же лицо. Трагизмъ Эдипа опредѣляется тѣмъ, что онъ такъ далекъ отъ мысли, что разыскиваемый преступникъ онъ самъ. Чѣмъ самоувѣреннѣе его поведеніе въ качествѣ судьи, тѣмъ сокрушительнѣе будетъ его открытіе, что вся строгость кары наречена имъ на собственную шею. Дѣйствіе проведено съ такимъ разсчетомъ, что всѣ попытки Эдипа свалить вину съ больной головы на здоровую въ лицѣ Тирезія или Креонта и всѣ старанія Іокасты доказать неосновательность

предсказаній приводятъ къ раскрытію ужасной тайны. Драматизмъ наростаетъ съ каждой сценой и подъ конецъ разражается страшной катастрофой. Трудно представить себѣ болѣе рѣзкій контрастъ, чѣмъ царь Эдипъ, выходящій къ своему народу въ началѣ трагедіи въ блескѣ своего царскаго облаченія и въ сознаніи своего величія и своей неуязвимости, и слѣпой, разбитый горемъ изгнанникъ, который въ концѣ трагедіи, рыдая, шатаясь и путаясь въ своемъ распущенномъ плащѣ, уходитъ въ пустыню. Какую гамму настроеній переживаетъ Эдипъ въ этотъ роковой для него день! Всѣ бури гордаго и гнѣвнаго властелина, всѣ тревоги преслѣдуемаго преступника, всѣ переливы искренне-покорнаго мученика. Царь Эдипъ сталъ высшей задачей трагическаго актера, а сама трагедія захватываетъ въ наши дни не въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ она захватывала эллиновъ, считавшихъ ее шедёвромъ Софокла.

Въ трагедіи, написанной значительно позже и принадлежащей къ послѣднему періоду творчества Софокла, изображены послѣдніе часы страдальческой жизни Эдипа. Сопровождаемый своей дочерью Антигоной, Эдипъ послѣ долгихъ, мучительныхъ скитаній пришелъ въ окрестности Аѳинъ, къ рощѣ въ Колонѣ, посвященной Евменидамъ. Здѣсь онъ надѣется обрѣсть покой своей души. Однако хоръ, изображающій жителей Колона, боится, что присутствіе Эдипа навлечетъ бѣду на ихъ край, и хочетъ прогнать его. Тогда младшая его дочь Исмена появляется съ вѣстью, что Дельфійское предсказаніе указало, будто могила Эдипа принесетъ счастье той странѣ, гдѣ она будетъ находиться. Аѳинскій царь Тезей предлагаетъ Эдипу остаться въ Колонѣ и увѣряетъ его въ своемъ покровительствѣ. Едва Эдипъ, его дочери и хоръ успѣли выразить свое удовольствіе по поводу благополучно разрѣшеннаго сомнѣнія, какъ приходитъ Креонтъ просить Эдипа вернуться въ родной городъ. Въ случаѣ отказа онъ намѣренъ увести его силой. Но за Эдипа заступается хоръ и Тезей. Правда, Креонтъ уже велѣлъ отвести Антигону и Исмену, но Тезей посылаетъ всадниковъ въ догонку, и возвращаетъ плѣнницъ. Наконецъ, сюда приходитъ и старшій сынъ Эдипа, Полиникъ, изгнанный изъ Ѳивъ своимъ младшимъ братомъ. Тогда насталъ послѣдній часъ Эдипа, предвѣщаемый раскатами

грома. Поблагодаривъ Тезея за оказанное гостепріимство, Эдипъ удаляется. Затѣмъ вѣстникъ разсказываетъ о чудесной кончинѣ Эдипа: его не поразила молнія, его не унесла буря, нѣтъ, рука бога приняла его, безъ боли и вздоха. Тезей объявляетъ мѣсто, гдѣ скончался Эдипъ, священнымъ: чтобъ никогда человѣческая нога сюда не вступала. Трагедія кончается плачемъ, въ которомъ чередуются голоса Антигоны, Исмены и хора.

„Эдипъ въ Колонѣ" не можетъ сравниться по драматизму съ первой трагедіей, но она подкупала отдѣльными красотами, напримѣръ, хвалебными хорами въ честь родины поэта. Какъ должно было радостно биться сердце аѳинянина, когда онъ слышалъ описаніе природныхъ красотъ своего края въ пѣвучихъ стихахъ!

Строфа.

Странникъ, пришелъ ты въ счастливѣйшій край,
Въ гордый конями Колонъ бѣломраморный,
Гдѣ по зеленымъ оврагамъ поютъ соловьи,
Перекликаются звонкоголосые;
Вѣчно стаями порхаютъ
Въ чернолиственномъ плющѣ,
Въ заповѣдной тихой рощѣ,
Многоплодной, недоступной
Ни для солнца, ни для бурь,
Гдѣ въ кругу богинь-кормилицъ
Бродитъ богъ веселій грозныхъ,
Богъ вакханокъ—Діонисъ.

Антистрофа.

Здѣсь же цвѣтетъ, оживляемый вѣчной росой,
Съ пышными гроздьями, благоухающій,
Древній вѣнецъ Персефоны съ Деметрой—нарцисъ [1]),
И златоцвѣтный шафранъ распускается.
И, безсонные, блуждаютъ
Тихоструйнаго Кефиза [2])
Плодотворные ключи,
Чтобы жаждущей земли

[1]) Нарцисъ изъ-за своего одуряющаго запаха ставится въ связь съ богиней царства мертвыхъ и ея дочерью.

[2]) Рѣчка, орошающая сады аѳинянъ.

Нѣдра влагой напоитъ.
Этотъ край и Музы любятъ,
И Киприда [1]), чьи бразды
Золотыя правятъ всѣмъ.

(Переводъ Д. С. Мережковскаго).

Основная мысль, что изгнанный изъ Ѳивъ Эдипъ нашелъ покой и пріютъ въ Колонѣ, не меньше льстила гражданской гордости аѳинянъ, чѣмъ судъ надъ Орестомъ. И въ концѣ трагедіи настроеніе опять наросло и смерть Эдипа представлена въ тѣхъ таинственныхъ свѣтло-мрачныхъ тонахъ, съ которыми вообще эллинъ любилъ говорить о смерти. Образъ Эдипа выдержанъ благоговѣйно и величаво, а старческую его немощь скрашиваетъ живость нѣжной, славной Антигоны. Пусть въ этой трагедіи нѣтъ психологическихъ конфликтовъ, но глубоко западаетъ въ нашу душу трогательная картина—слѣпой Эдипъ, поддерживаемый Антигоной.

Дѣйствіе третьей изъ даннаго цикла трагедіи Софокла „Антигона“ относится ко времени послѣ смерти Эдипа. Антигона и Исмена уже возвратились въ Ѳивы, а Полиникъ пошелъ войной на родной городъ. Впрочемъ, спорящіе братья выступили другъ противъ друга въ единоборствѣ и оба остались на полѣ брани. Теперь Креонтъ отдаетъ приказаніе хоронить Этеокла, умершаго въ борьбѣ за отечество, со всѣми почестями, а останки Полиника, врага родины, запрещаетъ трогать—пусть его трупъ растерзаютъ хищныя птицы. Этого никакъ не можетъ допустить Антигона, видящая въ убитомъ только брата, и поэтому спѣшитъ исполнить надъ останками Полиника погребальные обряды. Узнавъ объ этомъ, Креонтъ отдаетъ приказаніе найти и арестовать того, кто осмѣлился ослушаться его запрета. Сторожъ приводитъ Антигону, которая и не думаетъ отрицать своего поступка. По ея мнѣнію, смерть все примиряетъ, смерть не дѣлаетъ разницы между добрымъ и злымъ, и вообще намъ жизнь дана не для ненависти, а для любви. Креонтъ приговариваетъ Антигону къ смертной казни. Но благородный поступокъ Антигоны встрѣчаетъ одобреніе ея сестры Исмены, готовой дѣлить ея

---

[1]) Такъ называлась Венера по своей родинѣ—острову Кипру.

участь, хотя она и не участвовала въ погребеніи, и жениха Антигоны, Гемона, родного сына Креонта. Послѣдній обращается къ отцу съ увѣщеваніемъ:

Не думай же, что истина тебѣ
Принадлежитъ и никому другому:
Кто всѣхъ умомъ мечтаетъ превзойти
И мужествомъ и даромъ слова, – часто
Ничтожнѣй всѣхъ; а истинный мудрецъ
Упорствовать не будетъ въ заблужденьи:
Благой совѣтъ онъ приметъ, не стыдясь.
Такъ дерево, поникшее вѣтвями,
Не падаетъ, а гордый стволъ потокъ
Бушующій съ корнями вырываетъ;
Такъ мореходъ, свой парусъ не сложивъ
Подъ бурею, спасается на утлой
Скамьѣ гребцовъ—обломкѣ корабля.

(*Переводъ Д. С. Мережковскаго*).

Однако, эти мудрыя слова не производятъ никакого впечатлѣнія на Креонта, и онъ приказываетъ заточить Антигону въ горный склепъ. Антигона трогательно прощается со свѣтомъ и съ жизнью. Хоръ жалѣетъ ее.

Едва увели Антигону, появляется прорицатель Тирезій и указывая на дурныя предзнаменованія, умоляетъ Креонта смириться;

Помилуй же убитаго врага.
Погибшему не мсти. Какая слава
Торжествовать надъ мертвыми, мой сынъ?

Креонтъ упорствуетъ. Тогда Тирезій предсказываетъ страшныя несчастья и уходитъ. Креонтъ потрясенъ. Онъ самъ хочетъ освободить Антигону. Но уже поздно: Антигона повѣсилась. Когда Креонтъ приблизился, отъ трупа Антигоны оторвался Гемонъ, набросился съ обнаженнымъ мечомъ на своего отца, виновника всего несчастія, но опомнившись, пронзилъ самого себя. Супруга Креонта также не пожелала жить послѣ всего случившагося и покончила съ собой. Креонтъ разбитъ, еле держится на ногахъ и едва находитъ слова для жалобъ.

Сына убійцу и матери
Прочь уведите скорѣе,
Прочь!... Но куда мнѣ идти?
Все, что любилъ я, потеряно
И на главу мою пала
Страшная кара боговъ!..

Хоръ поетъ заключительную строфу:

Стремишься ли къ счастью ты,—прежде всего
Будь мудрымъ и воли безсмертныхъ,
О смертный, во вѣкъ не дерзай преступать,
И вѣрь, что за дерзкія рѣчи
Постигнетъ безумца великая скорбь
И мудрости поздней научитъ.

Невольно напрашивается сравненіе изложенной трагедіи съ „Царемъ Эдипомъ". Въ обоихъ случаяхъ главный персонажъ (Эдипъ, Креонтъ) въ началѣ драмы находится на вершинѣ славы, а къ концу поверженъ въ величайшее бѣдствіе. Ударъ судьбы тѣмъ болѣе чувствителенъ, что оба царя проникнуты упорнымъ самомнѣніемъ и готовы обвинять кого угодно, не задумываясь только надъ собственной виновностью. Очевидно, передъ нами любимая тема Софокла, если онъ счелъ возможнымъ повторить ее въ двухъ, столь близкихъ и по сюжету, трагедіяхъ. Интрига „Царя Эдипа" болѣе сложна, но зато „Антигона" обладаетъ другимъ, особымъ интересомъ. Если Креонтъ такъ строго наказываетъ Антигону, то имъ руководитъ принципъ государственной этики, выраженный имъ въ словахъ:

Покорности и отъ чужихъ не требуй,
Кто воспиталъ мятежный духъ въ семьѣ;
А кто въ дѣлахъ домашнихъ мудръ,—сумѣетъ
И Городомъ разумно управлять,
И властвовать, и покоряться власти; —
Во всемъ ему довѣрься: будетъ онъ
Въ смятеньи битвъ незамѣнимымъ другомъ
И воиномъ безтрепетнымъ; но тѣхъ,
Кто царствовать мечтаетъ надъ царями,
Презрѣвъ законъ,—я тѣхъ не похвалю.
Чтить волю, тѣхъ, кто правитъ нами, должно
Не только въ легкомъ, но и трудномъ; вѣрь,
Нѣтъ хуже зла, чѣмъ духъ мятежный: гонитъ
Отъ очага домашняго людей,
И воиновъ онъ обращаетъ въ бѣгство
Постыдное, и губитъ города.

Антигона же исповѣдуетъ гуманную этику беззавѣтной любви, видящей даже во врагѣ прежде всего человѣка и благоговѣйно склоняющейся передъ тайной смерти. Ея возвышенный образъ мыслей находитъ свой откликъ у окружающихъ, только ослѣпленный Креонтъ продолжаетъ настаи-

вать на своемъ взглядѣ. Такъ въ данной трагедіи изображено столкновеніе нравственнаго закона съ предписаніемъ государственной власти. Взглядъ Антигоны на свои обязанности передъ убитымъ братомъ и вообще передъ людьми такъ близко подходитъ къ христіанской заповѣди любви, что мы въ этой трагедіи въ правѣ усмотрѣть одно изъ тѣхъ высоко-гуманныхъ теченій въ древнемъ мірѣ, которыя шли навстрѣчу окончательному торжеству христіанства. Софоклъ былъ правъ, озаглавивъ свою трагедію не по главному персонажу „Креонтъ", а по носительницѣ свѣтлой ея идеи „Антигона".

Познакомимся еще съ трагедіей „Аянтъ", сюжетъ которой намъ отчасти извѣстенъ по „Одиссеѣ". Въ царствѣ мертвыхъ Аянтъ единственный, не пожелавшій побесѣдовать съ Одиссеемъ. Вражда ихъ произошла изъ-за доспѣховъ Ахиллеса, которые были присуждены Одиссею. Этимъ Аянтъ былъ такъ обиженъ, что рѣшилъ убить Одиссея. Но въ ночь, когда онъ оставляетъ палатку, чтобы выполнить свое намѣреніе, богиня Аѳина омрачаетъ его разсудокъ, такъ что онъ нападаетъ на стадо барановъ, рѣжетъ и колетъ мирныхъ животныхъ, а самаго сильнаго барана приводитъ въ палатку, принимая его за Одиссея. Здѣсь онъ истязуетъ связаннаго барана, думая, что изливаетъ свою желчь на злѣйшаго своего врага.

Трагедія начинается на другое утро послѣ этой страшной ночи. Совершенное Аянтомъ нападеніе на стадо не можетъ остаться тайной—кровавые слѣды ведутъ въ его пещеру. Самъ Аянтъ постепенно приходитъ въ себя и отчасти самъ замѣчаетъ, отчасти узнаетъ изъ устъ жены, что онъ натворилъ. Этого позора онъ пережить не можетъ. Простившись съ женой и ребенкомъ, Аянтъ отправляется на берегъ моря и обращается здѣсь въ послѣдній разъ къ природѣ:

А ты, чьи кони по крутому склону
Небесъ ристаютъ, Гелій лучезарный!
Когда увидишь родину мою,
Вспять потяни поводья золотые
И вѣсть подай объ участи Аянта
Старцу-отцу и матери несчастной.
Прости, родная! Плачемъ неумолчнымъ
Отвѣтишь ты на роковую вѣсть....

Но нѣтъ! Не время жалостью напрасной
Духъ изнурять: пора за дѣло взяться.
Смерть, Смерть, сюда! Къ тебѣ взываю я...
Да что! и тамъ тебя почтить могу я.
Тебѣ привѣтъ, златая колесница,
Тебѣ, сверкающій полудня лучъ—
Привѣтъ послѣдній и неповторимый;
О ясный свѣтъ! О ты, святая почва
Родного Саламина! О очагъ
И отчій домъ! О славныя Аѳины,
Кровь братская! О родники и рѣки!
Привѣтъ вамъ всѣмъ! Привѣтъ тебѣ, равнина
Троянская, кормилица моя!
Въ послѣдній разъ вы слышите Аянта —
Отнынѣ мракъ Аида—мой удѣлъ!

(*Переводъ проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскаго*).

Послѣ этихъ словъ, Аянтъ прокалываетъ себя мечомъ. Слишкомъ поздно приходятъ мириться съ нимъ Одиссей и другіе военачальники. Имъ остается только одно: позаботиться объ его погребеніи.

Данная трагедія по справедливости прозвана „трагедіей чести". Понятіе чести различное: обыкновенно подъ честью понимаютъ ту чисто условную оцѣнку, которой удостаивается человѣкъ въ глазахъ людей его круга. Очевидно, Аянтъ гонится за этой спорной честью, если ощущаетъ присужденіе доспѣховъ Ахиллеса Одиссею какъ кровную обиду. Но есть еще другая, болѣе возвышенная честь: та, которая не позволяетъ человѣку совершить что-нибудь противъ законовъ нравственности. Эту послѣднюю честь Аянтъ запятналъ, обнаруживъ жестокую мстительность по отношенію къ своему боевому товарищу. Трагизмъ Аянта заключается въ томъ, что гонясь за мишурой, онъ теряетъ то чувство уваженія къ самому себѣ, лишившись котораго, дѣйствительно, лучше умереть, чѣмъ жить.

Трагедія „Электра" повторяетъ сюжетъ „Плакальщицъ" Эсхила. Софоклъ однако въ центрѣ вниманія поставилъ Электру, мало выдвинутую Эсхиломъ, изобразивъ въ ней одиноко борющуюся женщину въ родѣ Антигоны. У Эсхила поведеніемъ Клитемнестры возмущается и вся челядь; у Софокла преступная царица окружена преданными людьми, и одна Электра въ ея средѣ является ей живымъ укоромъ. Даже младшая сестра Электры, Хрисоѳемида, не смѣетъ

противиться матери. Если для Эсхила нравственный конфликтъ, грѣхъ матереубійства, обладалъ самодовлѣющимъ интересомъ, то Софокла занимало скорѣй художественное оправданіе Ореста. Поэтому онъ подчеркиваетъ грубость и черствость души Клитемнестры, сказавшіяся, напримѣръ, въ издѣвательствѣ надъ Электрой, когда приносятъ (ложную) вѣсть о гибели Ореста. Съ другой стороны, главная иниціатива мести принадлежитъ у Софокла Электрѣ. Она воспитала Ореста. Когда убивали Агамемнона, Электра отправила его на чужбину, поручивъ его охранѣ вѣрнаго слуги. Единственное, что поддерживаетъ Электру въ тяжелой обстановкѣ родительскаго дома, это надежда, что вотъ-вотъ придетъ Орестъ и отомститъ за убійство отца и за многолѣтнія, жестокія обиды, ею самой вынесенныя. Какъ громомъ поражаетъ ее вѣсть о гибели Ореста, придуманная имъ самимъ и его другомъ Пиладомъ. Получивъ урну съ его прахомъ, Электра разражается трогательнымъ плачемъ:

Привѣтъ тебѣ, дражайшаго изъ смертныхъ
Ореста прахъ, души его наслѣдье!
Какъ обманулъ надежды ты мои!
Теперь ничто ты, ноша рукъ пустая,
А изъ дому цвѣтущимъ я тебя
Отправила. Зачѣмъ отъ жизни богъ
Не отрѣшилъ меня предъ той минутой,
Когда руками я тебя своими
Похитила и отъ убійцъ спасла,
Чтобъ былъ воспитанъ ты въ землѣ далекой!
Тогда бы смерть ты принялъ въ тотъ же день
И былъ бы въ отчей схороненъ гробницѣ.
Теперь же внѣ страны, бѣглецъ несчастный,
Въ землѣ чужой страдальческою смертью
Погибъ вдали ты отъ сестры своей.
Я не могла заботливой рукою
Тебя омыть въ купелѣ погребальной;
Я не могла, какъ долгъ велитъ сестрѣ,
Твой бѣдный прахъ изъ челюстей огня
Всепожирающихъ принять: чужою
Рукою упокоенный, пришелъ ты,
Въ сосудѣ легкомъ, легкой горсть золы!

(*Переводъ проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскаго*).

Эти слова хватаютъ Ореста за живое. При столь искреннемъ чувствѣ Электры онъ не можетъ притворяться и сознается ей, что Орестъ живъ и стоитъ передъ ней. Теперь

Электра становится вдохновительницей мести и участницей при ея выполненіи. Когда Орестъ и Пиладъ ушли во дворецъ, чтобы расправиться съ Клитемнестрой, Электра съ замирающимъ сердцемъ сторожитъ входъ, дабы Эгисѳъ, возвратившись домой, не помѣшалъ. Вотъ изъ дворца доносится мольба Клитемнестры: „Дитя, дитя мое! Мать пожалѣй!" Электра кричитъ ей на это въ отвѣтъ, желая подбодрить колеблющагося Ореста: „А ты его жалѣла, жалѣла ты родителя его!" Эти слова возымѣли свое дѣйствіе,— пронзенная Клитемнестра кричитъ: „Ударилъ ты!" Но Электра еще не унимается и приказываетъ: „Коль ты силенъ, еще разъ!"—Сдѣлавъ Электру какъ бы рычагомъ дѣйствія, Софоклъ снялъ долю вины и отвѣтственности съ плечъ Ореста, и необходимость въ Евменидахъ, преслѣдующихъ у Эсхила матереубійцу, самимъ собой отпала. Наконецъ, мотивировка у Софокла правдивѣе — ненависть Электры росла годами, въ то время какъ Орестъ, повинуясь обычаю мести, менѣе озлобленъ и нуждается въ подстрекательствѣ.—

Не имѣя возможности остановиться на седьмой, сохранившейся намъ трагедіи Софокла „Трахинянки", изображающей любовь и гибель Геракла, постараемся выяснить причину популярности Софокла. Собственно только у него получилась настоящая драма, если подъ драмой понимать борьбу. У Эсхила преобладаютъ монологи и эпизодіи, Софоклъ же строитъ свои трагедіи на страстно проведенныхъ діалогахъ. Напомнимъ только діалогъ Эдипа и Тирезія или Эдипа и Іокасты въ „Царѣ Эдипѣ". Великолѣпна также сцена узнаванія Электры и Ореста. Преобладаніе діалоговъ вызвало и необходимость въ третьемъ актерѣ, введенномъ при Софоклѣ. Вторая отличительная черта Софокла отстраненіе отъ трагедіи миѳологическаго элемента и выдерживаніе дѣйствія въ чисто человѣческихъ рамкахъ. Всегда онъ изображаетъ не отношеніе людей къ богамъ, а столкновеніе людей между собой. Судьба тяготѣетъ надъ Эдипомъ, Креонтомъ, Аянтомъ, Клитемнестрой. Но это не слѣпая судьба Эсхила, разящая благодѣтеля рода человѣческаго Прометея или невиннаго юношу Ореста. Страдальцы Софокла заслужили свою судьбу: Эдипъ и Креонтъ—своимъ высокомѣріемъ, Аянтъ—своей озлобленностью, Клитемне

стра—своей преступностью. Трагическіе персонажи Софокла уже переживають душевное развитіе отъ мрака къ свѣту, отъ слѣпого отдаванія себя во власть инстинкта до сознаванія Высшей Справедливости. Такимъ образомъ, трагедіи Софокла еще въ большей степени, чѣмъ театръ Эсхила, будятъ въ зрителѣ религіозное чувство. Послѣднее же сливалось въ могучій эстетическій аккордъ съ тѣми побочными настроеніями, которыя вызывались второстепенными лицами Софокла. Напомнимъ только сестру-подвижницу и сестру-смиренницу, Антигону и Исмену, Электру и Хрисоѳемиду.

Высоко-гуманное пониманіе идеи Судьбы-Рока и захватывающе-вѣрное изображеніе человѣческихъ заблужденій и человѣческихъ просвѣтленій—главныя заслуги Софокла. Онъ самъ рѣшилъ загадку Сфинкса.

Еврипидъ.

Поэтическая карьера Еврипида длилась полвѣка, но всего 4 раза ему удалось одержать побѣду. Все же черезъ 100 лѣтъ послѣ его смерти аѳиняне поставили ему статую въ своемъ театрѣ Діониса наряду со статуями Эсхила и Софокла. Между тѣмъ, сочиненія Еврипида сохранились въ гораздо бо̀льшемъ количествѣ, чѣмъ другихъ эллинскихъ драматурговъ. Въ точности намъ число его произведеній не извѣстно; оно колеблется отъ 75 до 90. Во всякомъ случаѣ, до насъ дошло 18 трагедій Еврипида и его сатириконъ „Циклопъ“. Такимъ образомъ, мы имѣемъ изъ произведеній Эсхила $^{1}/_{13}$-ую часть, Софокла $^{1}/_{16}$-ую, но Еврипида $^{1}/_{4}$-ую. Отдѣльныя трагедіи, а именно „Медея“ и „Ипполитъ“, переведены Д. С. Мережковскимъ. Прекрасный русскій переводъ сочиненій Еврипида съ объяснительными статьями исполненъ также И. Ѳ. Анненскимъ и изданъ подъ заглавіемъ „Театръ Еврипида“ (I 1906).

Займемся трагедіей „Медея“, принадлежащей къ тѣмъ, которыя при представленіи успѣха не имѣли. Сюжетъ ея заимствованъ изъ знаменитаго сказанія объ Аргонавтахъ которые подъ предводительствомъ Ясона отправились въ Колхиду за золотымъ руномъ. Однако Ясонъ никогда не добылъ бы этой драгоцѣнности, еслибы дочь мѣстнаго

царя, Медея, не влюбилась въ него и не помогла ему. Послѣ такого предательскаго поступка Медеѣ, конечно, ничего не оставалось, какъ вмѣстѣ съ Ясономъ уѣхать въ Элладу. Но вскорѣ Ясонъ сталъ тяготиться этимъ бракомъ. Культурная рознь, придававшая Медеѣ плѣнительную прелесть въ Колхидѣ, на родинѣ Ясона отталкивала его. Всѣ смотрѣли на Медею какъ на варварскую женщину, боялись ее и приписывали ея колдовству разныя несчастія. Видя такое отношеніе эллиновъ къ Медеѣ, Ясонъ самъ сталъ презирать ее. Одновременно Ясонъ сталъ подумывать о бракѣ съ соотечественницей, дочерью коринѳскаго царя Креонта, Креусой. Все уже наладилось, оставалось лишь устранить одно препятствіе—Медею. Разрывъ Ясона съ Медеей и служитъ исходной точкой трагедіи Еврипида, происходящей въ Коринѳѣ.

Введеніемъ, знакомящимъ насъ съ положеніемъ дѣлъ, служитъ монологическій разсказъ кормилицы Медеи, пріѣхавшей вмѣстѣ съ ней изъ Колхиды и разговоръ ея съ дядькой двухъ сыновей Медеи. За сценой плачетъ Медея и плачъ ея чередуется со вступительными пѣснями хора коринѳскихъ женщинъ. Наконецъ, выходитъ сама Медея и жалуется на удѣлъ женщины вообще.

Да, между тѣхъ, кто дышетъ и кто мыслитъ,
Насъ, женщинъ, нѣтъ несчастнѣй. За мужей
Мы платимъ и не дешево. А купишь,
Такъ онъ тебѣ хозяинъ, а не рабъ.
И перваго второе горе больше.
А главное—берешь вѣдь наобумъ:
Порочен онъ иль честенъ, какъ узнаешь,
А между тѣмъ уйти—тебѣ-жъ позоръ,
И удалить супруга ты не смѣешь.

(*Переводъ И. Ѳ. Анненскаго*).

Но если достоинъ сожалѣнія удѣлъ женщины, то еще болѣе ея, Медеи. Она на чужбинѣ, гдѣ нѣтъ у ней ни одного близкаго человѣка, ни отца, ни матери, ни брата. Вотъ почему она такъ страдаетъ отъ обидъ, нанесенныхъ ей Ясономъ, и рѣшила отомстить ему, прося при этомъ хоръ не выдать ея намѣренія.

Но отъ васъ
Немногаго прошу я. Если средство
Иль путь какой найду я отомстить

За всѣ несчастья мужу,—не мѣшайтесь
И, главное, молчите. Робки мы,
И видъ одинъ борьбы или желѣза
Жену страшитъ. Но если брачныхъ узъ
Коснулася обида, кровожаднѣй
Не сыщете вы сердца на землѣ.

Только-что Медея успѣла высказать эту угрозу, какъ царь Креонтъ приходитъ объявить ей объ изгнаніи ея изъ Коринѳа. Ввиду слуховъ, что она замышляетъ что-то недоброе противъ Ясона и его невѣсты Креусы, Медея должна немедленно покинуть Коринѳъ. Этотъ приказъ еще болѣе раздражаетъ Медею, но вмѣстѣ съ тѣмъ она понимаетъ, что нужно выиграть время, и вымаливаетъ у Креонта разрѣшеніе остаться еще денекъ. Приказъ объ изгнаніи поставилъ Медею лицомъ къ лицу съ вопросомъ, надъ которымъ она раньше не задумывалась: что будетъ съ дѣтьми. Взять ихъ съ собой въ изгнаніе? Но гдѣ она найдетъ пріютъ послѣ того, какъ выполнитъ задуманную ею месть. Передать ихъ Ясону? Но неужели оставить потомковъ ея крови на воспитаніе презрѣнному человѣку? И въ головѣ у нея мелькаетъ рѣшеніе—убить ихъ!

Иди на самое ужасное! Ты, сердце,
Теперь покажешь силу. До чего,
О, до чего дошла ты!

Послѣ эписодія слѣдуетъ главный діалогъ трагедіи — встрѣча Ясона съ Медеей. Онъ пришелъ предложить Медеѣ свою дружбу и—денегъ на дорогу. Медея обрушивается на него гнѣвной бранью.

О низкій... о негодный... я не знаю,
Какъ выразить сильнѣе языкомъ,
Что ты не мужъ, не воинъ,—хуже, злѣе
Нельзя ужъ быть, чѣмъ ты для насъ, и къ намъ
Ты все-таки приходишь... Тутъ не смѣлость...
Отвага-ли нужна, чтобы, друзьямъ
Такъ навредивъ, въ глаза смотрѣть? Иначе
У насъ зовутъ такой недугъ—безстыдство.

Какъ бы еще не вѣря въ возможность ихъ разлуки, Медея спрашиваетъ:

А гдѣ-жъ?
Гдѣ клятвы тѣ священныя? Иль боги,
Которые внимали имъ, теперь

Ужъ не царять, иль ихъ законы новы?
Ты сознаешь,—нельзя не сознавать,
Что клятву ты нарушилъ... Сколько разъ
Руки искалъ ты этой и колѣни
Мнѣ оскверняя прикосновеньемъ! Всѣ
Обмануты надежды.

Никакими увертками Ясону не удается усмирить гнѣвъ Медеи, ни ссылками на Эрота, который, дескать, во всемъ виноватъ, ни указаніемъ, что новый бракъ, упрочивая его, Ясона, положеніе, послужитъ на пользу также Медеѣ и ея сыновьямъ. Такъ они и расходятся, не сговорившись, а хоръ оплакиваетъ судьбу Медеи.

Но вотъ Медея приступаетъ къ выполненію своего плана мести. Сперва она заручается благоволеніемъ аѳинскаго царя. который клянется принять ее къ себѣ. Затѣмъ она, какъ бы смирившись, прощается съ Ясономъ. Послѣдняя борьба происходитъ еще въ ея душѣ, уйти ли ей по добру, взявъ съ собой дѣтей, или выполнить планъ мести и убить дѣтей. Жажда мести побѣждаетъ. Умоливъ Ясона оставить при себѣ дѣтей, Медея отсылаетъ ихъ къ Креусѣ съ подарками, среди которыхъ находится отравленный плащъ. Отнесши подарки, дядька приводитъ дѣтей обратно, и вновь ихъ видъ заставляетъ волноваться Медею. То она порывисто ихъ ласкаетъ, то гонитъ ихъ прочь, боясь своего собственнаго замысла.

Дѣти, дайте руки,
Я ихъ къ губамъ прижать хочу... Рука
Любимая, вы, волосы, вы, губы,
И ты, лицо, какое у царей
Бываетъ только... Вы найдете счастье
Не здѣсь, увы! Украдено отцомъ
Оно у насъ... О, сладкія объятья,
Щека такая нѣжная, и устъ
Отрадное дыханье... уходите,
Скорѣе уходите... Силы нѣтъ
Глядѣть на васъ. Раздавлена я мукой...
На что дерзаю, вижу... Только гнѣвъ
Сильнѣй меня, и нѣтъ для рода смертныхъ
Свирѣпѣй и усерднѣй палача.

Вскорѣ вѣстникъ сообщаетъ о дѣйствіи зловѣщаго подарка. Едва Креуса накинула плащъ, какъ задрожала, и межъ губъ выступила пѣна. Затѣмъ ее охватило пламя,

и она превратилась въ горящій факелъ. Отецъ бросился цѣловать дочь, но когда хотѣлъ оторваться, то заколдованный плащъ его не пускалъ, и онъ сгорѣлъ вмѣстѣ съ дочерью. Итакъ, свершилось. Теперь осталось самое тяжелое. Но лучше, чтобъ это сдѣлала мать, иначе это сдѣлаетъ другая, болѣе враждебная рука. Завтра она насытитъ сердце плачемъ, а сегодня она ихъ убьетъ, любя. Медея удаляется, и сквозь пѣснь хора слышны крики испуганыхъ дѣтей. Ясонъ приходитъ спасти дѣтей, но уже поздно.

Послѣдняя встрѣча Ясона съ Медеей. По преданію, Медея въ этой сценѣ сидѣла въ колесницѣ, запряженной крылатыми драконами. Ясонъ въ ужасѣ обвиняетъ Медею. Она возвращаетъ ему всѣ упреки. Ясонъ жалобно проситъ оставить ему трупы дѣтей. Медея насмѣшливо отсылаетъ его хоронить невѣсту. Такимъ диссонансомъ кончается трагедія Еврипида.

Мы понимаемъ, почему эта трагедія не понравилась аѳинской публикѣ. На сценѣ, гдѣ Эсхилъ и Софоклъ раскрывали загадочныя рѣшенія Судьбы-Рока, Еврипидъ вывелъ бѣснующуюся женщину и старался даже ее оправдать. Мало того, онъ развернулъ вопросъ о положеніи женщины во всю ширь. Не одна Медея очутилась въ такомъ ужасномъ состояніи, всѣ женщины недовольны своей судьбой. И вообще, трагедія Еврипида не отвѣчала тому величію, ради котораго актеръ обувался въ котурны и кутался въ расшитый золотомъ плащъ. Ни одного величаваго персонажа! Ясонъ—жалкій трусъ, человѣкъ, запутавшійся въ любовной авантюрѣ, изолгавшійся, мелкій карьеристъ. Креонтъ—добродушный отецъ и немного вялый царь, заставлявшій зрителей жалѣть о Креонтѣ Софокла. Кромѣ того, обиліе сценъ съ дѣтьми, ихъ дядькой, кормилицей—лишало трагедію требуемаго героическаго характера. Наконецъ, жестокій нравъ Медеи не находитъ никакой кары. Требованіе Высшей Справедливости, такъ молитвенно настраивающее у Софокла, смѣнилось у Еврипида тяжелымъ недоумѣніемъ. „Такіе исходы бываютъ и въ жизни", вотъ все, чѣмъ оправдывается поэтъ. Итакъ, мы объясняемъ неуспѣхъ „Медеи" 1) отсутствіемъ религіознаго элемента, 2) несвоевременнымъ затрагиваніемъ женскаго вопроса, 3) обыденнымъ характеромъ персонажей и дѣйствія.

Обратимся теперь къ трагедіи „Ипполитъ“, которая въ Аѳинахъ была увѣнчана первымъ призомъ. Сюжетомъ ея является любовь мачехи къ пасынку, которая остается безъ отвѣта, и вытекающія отсюда послѣдствія. Трагедія начинается съ монолога Афродиты (латинская Венера), возмущающейся тѣмъ, что Ипполитъ, сынъ аѳинскаго царя Ѳесея, противится принять ея дары, и грозящей ему за это скорой гибелью. Ипполитъ знаетъ только одно удовольствіе—охоту и, нарвавъ полевыхъ цвѣтовъ, украшаетъ гирляндой статую дѣвственной богини Артемиды (латинской Діаны). На совѣтъ стараго раба, не отворачиваться гордо отъ богини любви, Ипполитъ сухо отвѣчаетъ: „Я чту ее, но издали, какъ чистый“.

Послѣ этихъ вводныхъ сценъ выступаетъ хоръ, состоящій изъ женщинъ приблизительно въ возрастѣ Федры, мачехи Ипполита. Когда хоръ закончилъ свою пѣснь, выносятъ и больную Федру. Вокругъ ея ложа суетливо хлопочутъ служанки, среди нихъ кормилица. Федра бредитъ. То ей хочется напиться изъ студенаго ключа, разлечься въ развѣсистой кущѣ, то гнаться за пятнистой ланью. Мысль ея витаетъ вслѣдъ за Ипполитомъ, страстнымъ охотникомъ. Но вотъ Федра приходитъ въ себя. Кормилица начинаетъ выпытывать причину ея отчаянія и доводитъ ее до признанія, что она любитъ, а далѣе, что любитъ Ипполита. Но Федра не скрываетъ отъ себя, что любовь эта— ея несчастье. Обезчестить мужа она ни коимъ образомъ не согласится. Тогда она рѣшаетъ побороть свой пылъ добродѣтелью, но это ей не удается,—осталась смерть. Кормилица пытается внушить ей другую точку зрѣнія, что потоку любви противиться не стóитъ—„тебя волной онъ ласково обниметъ“, что много женъ обманываютъ своихъ мужей, и что любить —велѣніе боговъ. Федра поддается нашептываніямъ кормилицы, и та отправляется подготовить Ипполита къ тайнѣ своей госпожи.

Эписодій хора и разговоръ Федры съ корифеемъ заполняютъ время, пока кормилица осуществляетъ свое намѣреніе. Затѣмъ выбѣгаетъ взволнованный Ипполитъ, а за нимъ, цѣпляясь за его одежду, перепуганная кормилица. Вѣсть о любви къ нему Федры возмутила Ипполита до глубины души. Гнѣвъ его обрушивается на женъ вообще. „О, Зевсъ!

Зачѣмъ ты создавалъ жену?" Этимъ риторическимъ вопросомъ начинаетъ Ипполитъ свою обличительную рѣчь противъ женщины. Онъ сравниваетъ ее съ отравленной розой, съ фальшивымъ алмазомъ, съ куклой, готовъ предпочесть „ничтожное творенье" умницѣ, такъ какъ излишекъ ума только поддерживаетъ коварство женщины, и заканчиваетъ проклятіемъ всѣхъ женщинъ. Въ отвѣтъ на это оскорбительное и брезгливое къ ней отношеніе, Федра разражается жалобой:

О, жребій жены!
О, какъ надъ тобою не плакать?
Гдѣ сила искусства?
Гдѣ выходъ?
О, какъ этимъ цѣпкимъ объятьемъ
Опутана я безнадежно!
Ужъ мой приговоръ
Написанъ. О, солнце! О солнце!
О, матерь земля!
Куда я уйду отъ несчастья?
Чѣмъ горе покрою?
О, жены! О, жены!
Иль Богъ мнѣ поможетъ? Но кто же?..
Иль вступится смертный въ такое
Позорное дѣло?... На плечи
Напала несносная тяжесть,
И смерть, только смерть ее сниметъ...
Межъ женскихъ, увы!
Несчастнѣе нѣтъ моей доли!

(*Переводъ И. Ѳ. Анненскаго*).

Наконецъ, послѣ упрековъ, обращенныхъ къ кормилицѣ, Федра уходитъ во дворецъ съ загадочными словами, что изберетъ выходъ, чтобы сберечь доброе имя.

Какъ только хоръ заканчиваетъ очередной эписодій, изъ дворца раздается плачъ кормилицы — оказывается, Федра повѣсилась. Въ то же время возвращается изъ отлучки и ея мужъ, Ѳесей. Вмѣсто встрѣчи живой супруги ему выносятъ трупъ Федры. Горе Ѳесея несказанно. Вотъ онъ тянется къ ея рукѣ и беретъ складень, чтобы прочесть послѣднія ея строки, надѣясь въ нихъ узнать причину загадочнаго самоубійства. Какова же ярость Ѳесея, когда онъ въ посмертномъ письмѣ Федры читаетъ о томъ, будто Ипполитъ своимъ назойливымъ ухаживаніемъ преслѣдовалъ свою мачеху! „Пускай мой сынъ не доживетъ до этой ночи", рѣ-

шаетъ оскорбленный въ своихъ лучшихъ чувствахъ отецъ. Напрасно Ипполитъ оправдывается, щадя память мачехи, но ссылаясь на безупречную чистоту своей души:

Взгляни вокругъ на землю, гдѣ ступаетъ
Твоя нога, на солнце, что ее
Живитъ, и не найдешь души единой —
Безгрѣшнѣе моей — хотя бы ты
И спорилъ, царь. Боговъ я чтить умѣю,
Живу среди друзей, и преступленій
Бѣгутъ друзья мои. И стыдно имъ
Другихъ людей на злое наводить
Или самимъ прислуживать пороку.
Высмѣивать друзей, пусть на лицо
Они иль нѣтъ, я не умѣю. Тотъ же
Для нихъ я другъ. Ты упрекалъ меня
Въ страстяхъ, отецъ, — нѣтъ, въ этомъ я не грѣшенъ:
Я бра́ка не позналъ и тѣломъ чистъ.
О немъ я знаю то лишь, что услышалъ,
Да на картинахъ видѣлъ. Да и тѣхъ
Я не люблю разглядывать. Душа
Стыдливая мѣшаетъ.

Ѳесей никакихъ оправданій принять не хочетъ: передъ нимъ два неопровержимыхъ, какъ ему кажется, свидѣтельства — письмо и трупъ Федры. Онъ проклинаетъ и изгоняетъ Ипполита. Эписодій хора скорбитъ о разлукѣ съ благороднымъ юношей.

Вѣстникъ сообщаетъ о страшномъ несчастіи. Кони Ипполита, испугавшись морского чудовища въ образѣ быка, понесли, Ипполитъ былъ выброшенъ изъ колесницы и голова его разбилась о камни. Сама Артемида, дѣвственная богиня, которой молился и жертвовалъ Ипполитъ, выступаетъ въ защиту своего поклонника передъ Ѳесеемъ и раскрываетъ неосновательность обвиненія, выраженнаго Федрой въ последнемъ письмѣ. Послѣ этого приносятъ и разбитаго Ипполита. Артемида утѣшаетъ его и примиряетъ съ отцомъ. Ипполитъ умираетъ.

Сходство разобранной трагедіи съ „Медеей“ ясно съ перваго взгляда. Здѣсь и тамъ семейная драма, страдающая въ неудачномъ бракѣ женщина, жалобы на незавидную долю женщины вообще, и характерная фигура кормилицы. Гораздо труднѣе опредѣлить разницу этихъ двухъ трагедій Еврипида, которая объяснила бы неуспѣхъ одной пьесы и

успѣхъ другой. Разница эта видна не въ темѣ, а также и не въ женскихъ характерахъ, вѣдь Медея и Федра обѣ мстятъ за оставшуюся безъ отвѣта любовь, но мужчины „Ипполита“ стоятъ совсѣмъ въ иной плоскости, чѣмъ въ „Медеѣ“. Послѣдняя трагедія выводитъ сильныхъ женщинъ (Медею и ея кормилицу) и слабовольныхъ мужчинъ (Ясона и Креонта), въ „Ипполитѣ“ Федра и кормилица, хотя и хитры, и коварны, но въ сущности слабыя существа, а мужчины, Ипполитъ и Ѳесей, не лишены героическаго налета. Ѳесей въ своемъ гнѣвѣ мелькомъ напоминаетъ властные образы Софокла, а Ипполитъ въ своемъ юношескомъ идеализмѣ является свѣтлымъ откровеніемъ древне-греческаго театра. Не забудемъ, что о достоинствахъ пьесъ судили мужчины, и трудно требовать отъ нихъ безпристрастнаго отношенія къ трагедіи, гдѣ мужскія роли недостойно представлены. Тяжелое впечатлѣніе „Медеи“ усугублялось еще непривлекательностью темы—убійства дѣтей родной ихъ матерью. Это черное, какъ грѣхъ, пятно на мрачномъ уже и безъ того фонѣ не могло быть смягчено никакими средствами. Чѣмъ нѣжнѣе изображена дѣтская идиллія, чѣмъ глубже представлено колебаніе матери между жалостью и озлобленіемъ, тѣмъ чернѣе становилось это пятно, и тѣмъ больше отталкивала трагедія Еврипида зрителей, пришедшихъ въ театръ за утѣшеніемъ, за вдохновеннымъ экстазомъ. Въ „Ипполитѣ“ фонъ, пожалуй, не менѣе мрачный, чѣмъ въ „Медеѣ“. Но непорочная радость и стойкость Ипполита является свѣтлымъ тономъ, смягчающимъ непривлекательность бытовой картины и примиряющимъ зрителей съ особенностями поэта, которыя они не хотѣли или не могли цѣнить.

Еврипидъ опередилъ аѳинскую публику не только въ своемъ сочувствіи женской долѣ, но и во взглядѣ на Судьбу, вершающую жизнь человѣка. Мы видѣли у Эсхила борьбу двухъ міросозерцаній—мстительныхъ и завистливыхъ боговъ грубаго антропоморфизма, столь ярко изображеннаго въ „Иліадѣ“, и милостивыхъ, любвеобильныхъ боговъ, старающихся облегчить человѣку возложенную на него судьбу. Идея Судьбы-Рока проглядывала и въ „Иліадѣ“ (выше 12 стр.), но здѣсь, а равно и у Эсхила, она представлена какъ бы слѣпой, разящей и праведника, и преступ-

ника. Софоклъ тѣмъ-то и великъ, что съумѣлъ изобразить удары Судьбы психологически оправданными, не нарушая при этомъ цѣльности древне-греческой религіозной системы. Еврипидъ, добиваясь утонченной психологіи, допытываясь до послѣднихъ основаній человѣческихъ вожделѣній, тѣмъ самымъ подкапывался подъ вѣру въ Судьбу. Никто не скажетъ, что Медея и Федра страдаютъ, потому-что таково велѣніе Судьбы. Психологическое искусство Еврипида заставляетъ насъ видѣть въ его героиняхъ прежде всего затемненіе разсудка инстинктомъ. Та проблема, которая намѣчена Эсхиломъ въ образѣ Клитемнестры, была рѣшена Еврипидомъ. Но психологическая правда исключала возможность свалить главную часть вины на Судьбу. Еврипида тревожитъ другой вопросъ — трудность психологическихъ проблемъ. Передъ загадкой „Ипполитъ-Федра" Ѳесей восклицаетъ:

О если бы хотя малѣйшій знакъ
Имѣли мы, но вѣрный, чтобы друга
Отъ недруга и лживыя слова
Отъ истинныхъ мы сразу отличали....
Два голоса пускай бы человѣкъ
Имѣлъ—одинъ особенный для правды,
Другой же прежній голосъ. Вѣдь тогда
Разоблачить всегда бы ложь могли мы,
Игралищемъ людей не становясь.

Ту же самую мысль высказываетъ и Медея, когда наталкивается на схожую загадку „Ясонъ".

О Зевсъ, о богъ, коль ты для злата могъ
Поддѣльнаго открыть примѣты людямъ,
Такъ отчего-жъ не выжегъ ты клейма
На подлецѣ, чтобы въ глаза бросалось?...

У Еврипида порвана связь съ тѣмъ религіознымъ міросозерцаніемъ Эллады, на которомъ выросла и зиждилась система древне-греческаго театра. Поэтому и сюжетность его направилась въ другую колею—отъ высоко-идейныхъ вопросовъ въ сторону быта, отъ темъ борьбы въ сторону жизненныхъ разочарованій, отъ публичной площади передъ дворцомъ во внутренность дворца. Такъ Еврипидъ сдѣлался творцомъ семейной трагедіи. Онъ сталъ удѣлять усиленное вниманіе интимнымъ переживаніямъ человѣка, и на сцену онъ вывелъ лицъ, характеризующихъ

семейную обстановку,—кормилицу, дядьку, дѣтей, а также и героевъ, которые, благодаря семейнымъ конфликтамъ, должны были предстать въ будничномъ видѣ. Ясонъ, конечно, самъ по себѣ не такъ пошлъ, какъ его изобразилъ Еврипидъ, выбравъ именно самый неблагопріятный моментъ его жизни. Далѣе, женщины до Еврипида являлись на подмосткахъ либо во второстепенныхъ роляхъ, какъ, напримѣръ, Клитемнестра или супруга Аянта, либо какъ общественные дѣятели, вспомнимъ Электру и Антигону; женщина, какъ героиня семейной трагедіи, была открыта Еврипидомъ.

Это представленіе объ Еврипидѣ можно было бы подкрѣпить еще другими примѣрами его творчества. Возьмемъ хотя бы трагедіи, написанныя на сюжеты изъ цикла сказаній объ Агамемнонѣ и его потомкахъ. У Еврипида имѣются трагедіи „Электра" и „Орестъ", въ которыхъ онъ какъ бы намѣренно низводитъ эти яркіе образы своихъ предшественниковъ съ ихъ пьедестала: Электра за-мужемъ за земледѣломъ, Орестъ охваченъ безуміемъ. Орестъ не столько ищетъ нравственнаго оправданія, сколько озабоченъ овладѣніемъ отцовскаго престола и примиреніемъ съ жителями Аргоса. Все это было, быть можетъ, и ближе къ реальной жизни, чѣмъ полу-миѳическій судъ Эсхила, но шло въ разрѣзъ съ религіознымъ характеромъ греческаго театра.—Еврипидъ облюбовалъ особенно старшую дочь Агамемнона, Ифигенію. Въ первой трагедіи „Ифигенія въ Авлидѣ" изображается моментъ, когда ахейцы готовы отплыть подъ Трою, но задерживаются изъ-за противнаго вѣтра. Чтобъ умилостивить гнѣвъ Артемиды, Агамемнонъ долженъ принести въ жертву свою старшую дочь. Клитемнестра упрашиваетъ супруга не дѣлать этого, негодуетъ, угрожаетъ и клянется отомстить ему, когда никакія мольбы и угрозы не помогаютъ. Агамемнонъ колеблется между родительской нѣжностью и общественнымъ долгомъ, убитъ горемъ, но, наконецъ, все же рѣшается на жертву. Не менѣе тяжела душевная драма Ифигеніи: дочерняя преданность борется въ ней съ привязанностью къ жизни, но когда настаетъ рѣшительная минута, она съ истиннымъ героизмомъ приноситъ себя въ жертву. Артемида спасаетъ Ифигенію и подъ ножъ жреца кладетъ лань.—Продолженіемъ является

трагедія „Ифигенія въ Тавридѣ“, сочиненная, однако, значительно позже. Спасенная Ифигенія унесена была Артемидой въ Тавриду, гдѣ она сдѣлалась жрицей ея храма. Сюда пріѣзжаютъ Орестъ и Пиладъ, первый подверженнымъ приступамъ безумія. Согласно варварскому обычаю Ифигенія должна заколоть въ видѣ жертвы взятыхъ въ плѣнъ чужестранцевъ. Но происходитъ сцена узнаванія, которая по драматизму можетъ соперничать со схожей сценой въ „Электрѣ“ Софокла. Узнавъ другъ друга, Ифигенія, Орестъ и Пиладъ бѣгутъ изъ Тавриды, стремясь на родину, къ пенатамъ.—Обѣ эти трагедіи принадлежатъ къ лучшимъ образцамъ творчества Еврипида, и дѣвственно-безмятежный обликъ Ифигеніи является pendant'омъ къ Ипполиту.

Хотя аѳинская публика и не оцѣнила Еврипида, но судъ потомства объ его заслугахъ можетъ привести совсѣмъ къ противоположнымъ выводамъ. Особенностями Еврипида, вызвавшими недовольство аѳинянъ были 1) анти-героическій характеръ его пьесъ, 2) замѣщеніе роли Судьбы проникновенной психологіей, 3) темы семейной трагедіи. Но какъ разъ эти-то свойства Еврипида сближаютъ его съ нашимъ театромъ. Реализмъ Еврипида, его психологія, его интересъ къ личнымъ чувствамъ любви и ненависти болѣе доступны намъ, чѣмъ миѳологія его предшественниковъ, ихъ изображеніе Судьбы-Рока, ихъ идейныя исканія и гражданскія темы. Гдѣ аѳинская публика чувствовала надломъ системы своего театра, тамъ мы въ правѣ видѣть смѣлый шагъ въ развитіи къ новой сюжетности, къ новой идейности, къ новому стилю драмы. Гдѣ съ точки зрѣнія эллина театръ его клонился къ распаду, тамъ таились всходы будущаго развитія.

IV вѣкъ не далъ ни одного крупнаго драматурга. Театральныя представленія продолжаются, отличаются съ внѣшней стороны еще бо́льшимъ великолѣпіемъ, чѣмъ во времена Софокла, распространяются на города и мѣстности, гдѣ раньше не было театра, но репертуаръ уже не подновляется и повторяетъ старыя пьесы. Для поэзіи трагедія уже стала вымершимъ родомъ, продолжающимъ жить на подмосткахъ въ зависимости отъ наличности талантливыхъ актеровъ. Къ концу вѣка театральныя представленія стали обходиться безъ трагедіи.

Болѣе 2000 лѣтъ прошло, прежде чѣмъ зародилась новая трагедія, при иномъ жизнепониманіи, при иныхъ техническихъ условіяхъ, но не безъ явной связи съ древнегреческимъ театромъ. Тогда взошелъ посѣвъ Еврипида.

Аристофанъ.

Также, какъ трагедія, и комедія въ Элладѣ возникла въ связи съ культомъ Діониса. Названіе ея образовано отъ слова комосъ и извѣстнаго намъ корня од (Com-ôdia). Комосъ обозначалъ обычай обхода полей и деревень, съ веселыми пѣснями, съ разнузданной пляской и брызжущей юморомъ шуткой. Въ основѣ этого обычая тоже лежалъ культовой элементъ, такъ какъ человѣкъ, стоящій близко къ природѣ, заклинаетъ бога не только торжественной жертвой, не только молитвеннымъ экстазомъ, но и оргіастическимъ весельемъ. Комосъ служилъ для такого отдаванія себя во власть бога — бога виноградарства и весенней радости.

У всѣхъ народовъ земли мы находимъ зачатки драматическихъ игръ — обычай рядиться, навыкъ подражать ужимкамъ животныхъ или манерамъ другихъ лицъ, умѣнье изображать какую-нибудь сценку въ лицахъ. Эти драматическіе элементы находятъ особое примѣненіе при обрядахъ въ родѣ комоса. Выдвигаются особые шутники, подмѣчаются особо благодарныя маски, вырабатываются излюбленные пріемы. Такъ получается народная комедія, слѣды которой найдены въ Италіи, въ Сициліи и разныхъ мѣстностяхъ Эллады.

Особый отпечатокъ эта народная комедія получила въ Аттикѣ благодаря свободной политической жизни. Общественные дѣятели и политическіе вопросы стали мишенью сатирическихъ выпадовъ шутниковъ-актеровъ, и вся страстность, съ которой въ демократическомъ государствѣ борятся противныя партіи, искала своего выраженія въ остроумныхъ импровизаціяхъ народной комедіи. Эта свобода сатиры сохранилась и тогда, когда комедія перестала быть импровизаціей и сдѣлалась поэтическимъ произведеніемъ, хотя эта аггрессивность многимъ мозолила глаза, и не разъ были сдѣланы попытки запретить авторамъ комедій касаться

общеизвѣстныхъ дѣятелей и злободневныхъ темъ. Съ этой стороны древне-аттической комедіи грозила постоянная опасность, но въ теченіи всего V вѣка она процвѣтала бокъ-о-бокъ съ трагедіей. Большой подъемъ въ этой области творчества сказался съ тѣхъ поръ, какъ въ Аѳинахъ былъ объявленъ конкурсъ для авторовъ комедій, на подобіе того, который примѣнялся уже раньше для трагедій. Тогда развитіе комедіи пошло быстрымъ темпомъ.

Хоръ комедіи былъ почти вдвое больше хора трагедіи и состоялъ изъ 24 человѣкъ. Костюмъ хора былъ иногда, въ зависимости отъ его роли, фантастическій или изображалъ видъ какого-нибудь животнаго. Нужно думать, что въ послѣднемъ случаѣ хоръ въ своихъ пѣсняхъ передавалъ звуки и крики даннаго животнаго, а въ плъскахъ подражалъ его ужимкамъ. Ввиду значенія хора комедіи почти всегда назывались по его костюму и роли, напримѣръ, „Облака“, „Птицы“, „Осы“, „Лягушки“. Эписодіи комедіи не примѣнялись съ той послѣдовательностью, какъ въ трагедіи, и главный интересъ комедійнаго хора сосредоточивался на парабазѣ, особомъ междудѣйствіи, состоящемъ изъ разныхъ партій, музыкальныхъ и декламаціонныхъ, распредѣленныхъ между хоромъ и его корифеемъ. Особенность парабазы заключалась въ томъ, что устами хора и его корифея поэтъ обращался отъ своего имени къ публикѣ, сводя счеты со своими политическими противниками, подчеркивая тенденцію своей комедіи и непринужденно бичуя неудачныхъ общественныхъ дѣятелей. Эта парабаза явилась остаткомъ комоса, не уложившимся въ драматическое дѣйствіе.

Комедійный актеръ былъ болѣе подвижнымъ, чѣмъ актеръ трагедіи. Причиной тому была замѣна котурна сокcомъ, туфлей безъ каблука. Тѣмъ не менѣе актеръ иногда сохранялъ толщину туловища, придававшую ему пропорціональный видъ въ трагедіи, но въ комедіи, при отсутствіи котурновъ, превращавшую его въ причудливаго толстяка небольшого роста. Но главнымъ отличіемъ комедійнаго актера была, конечно, его дѣйственность. Поэтому декламаторскій стиль игры, характерный для трагедіи, не примѣнялся въ комедіи. Здѣсь игра приближалась къ оживленой жестикуляціи простого народа, и если по смыслу комедіи

дѣло доходило до кулачной расправы, то на сценѣ и дрались. Въ комедіи участвовали три профессіональныхъ актера, но такъ какъ комедійная игра, благодаря своему реализму, не требовала особой подготовки, то легко было вставить и побочныя роли, поручивъ ихъ любителямъ.

Въ этомъ видѣ комедія процвѣтала въ V вѣкѣ до Р. Хр., и гордостью ея сталъ поэтъ Аристофанъ, изъ 40 пьесъ котораго до насъ дошло 11. Жизнь его относится ко второй половинѣ V вѣка и совпала съ Пелопоннесской войной. Бурныя политическія событія данной эпохи вызвали ѣдкую сатиру Аристофана, его бичеваніе мѣщанскаго политиканства своихъ согражданъ, его осужденіе войны и восхваленіе благъ мира. Но кромѣ внѣшнихъ осложненій, аѳиняне переживали за этотъ періодъ и умственный кризисъ. Старое міровоззрѣніе, основанное на идеѣ Судьбы, было расшатано, и цѣльность эллинской религіи разбита. Большой успѣхъ имѣли учителя, адвокаты и другіе общественные дѣятели, принявшіеся за переоцѣнку цѣнностей и объединяемые подъ общимъ названіемъ софистовъ. Учителя-софисты разрабатывали вопросы логики и грамматики, адвокаты-софисты создавали новыя идейныя цѣнности въ области права, а прочіе софисты пытались по своему разобраться въ интересующихъ ихъ вопросахъ. Само слово софистъ означаетъ „мудрецъ" и образовано, равно какъ и философъ (мудролюбъ), отъ софія = мудрость. Но приверженцы старины смотрѣли на софистовъ недружелюбно, считая ихъ виновниками умственнаго кризиса, вызваннаго естественнымъ ростомъ культуры. Куда мы ни взглянемъ, вездѣ въ аѳинской жизни къ концу V вѣка находимъ разложеніе патріархальнаго строя и нарожденіе новыхъ порядковъ. Еврипидъ является показателемъ новообразованій въ области древне-греческаго театра. Жалобы на несчастный удѣлъ женщины, нашедшія отзвукъ въ его трагедіяхъ, указываютъ на зачатки женскаго движенія въ Аѳинахъ. Примѣромъ эмансипированной женщины того времени является Аспасія, въ салонѣ которой собирался цвѣтъ аѳинской интеллигенціи. Словомъ, аѳинское общество этого періода разбилось—на инертное большинство, восхвалявшее доброе, старое время и ненавидѣвшее софистовъ, и на умственно подвижное меньшинство, жадно хватавшееся за всякое новшество.

Такое время было, конечно, весьма благодарной ареной для политической сатиры, смѣшны были мракобѣсы, противящіеся прогрессу, а также и новаторы въ ихъ пренебреженіи къ тому, что освящено традиціей. Все зависѣло отъ того, на чью сторону станетъ бичующій поэтъ. Аристофанъ не чуждался новомодныхъ круговъ. Въ своихъ комедіяхъ онъ неоднократно проявляетъ основательное знакомство и съ ученіемъ софистовъ, и съ пріемами новѣйшихъ риторовъ. Онъ лично былъ хорошо знакомъ съ выдающимися дѣятелями прогрессивнаго направленія. Но Аристофанъ хорошо зналъ, что успѣхъ комедій зависѣлъ не отъ небольшой сравнительно кучки новаторовъ, а отъ тысячеголовой массы аѳинской черни и аттическихъ земледѣловъ. За кого стояли послѣдніе, тотъ пожиналъ наибольшіе лавры: Аристофанъ своими тріумфами часто обязанъ тому, что высмѣивалъ прогрессивныя теченія своего времени.

Въ этомъ отношеніи весьма характерна знаменитая комедія Аристофана „Облака". Она выводитъ заботы и тревоги аѳинскаго мѣщанина Стрепсіада. Ночь. Всѣ въ домѣ спятъ. Одинъ Стрепсіадъ ворочается на своей постели и не можетъ сомкнуть очей. Его мучаютъ мысли о долгахъ. Онъ проклинаетъ войну, всѣхъ разоряющую. Но главной причиной его задолженности является его сынъ. Несчастіе началось уже съ брака, когда Стрепсіадъ женился на аристократкѣ. Сына она прозвала Фейдиппидомъ (т. е. любителемъ лошадей). И дѣйствительно, Фейдиппидъ только и интересуется конскими состязаніями. Даже во снѣ онъ видитъ ристалище и бѣгъ коней. Эта страсть сына и раззорила Стрепсіада.

Пока Стрепсіадъ вспоминалъ свое прошлое и жаловался на свое положеніе, наступило утро. Стрепсіадъ хочетъ осуществить осѣнившую его идею. Онъ будитъ своего сына и предлагаетъ ему поступить въ ученіе къ софисту, который научитъ его разнымъ юридическимъ уловкамъ и ораторскому искусству и тому, что „вселенная хлѣбная печь, въ которой люди тлѣютъ какъ уголья". Фейдиппидъ возмущенъ одной мыслью отца, что онъ, Фейдиппидъ, можетъ чему-нибудь научиться у несущихъ вздоръ, блѣдныхъ и босыхъ софистовъ. Тогда самъ Стрепсіадъ отправляется въ ученіе къ извѣстнѣйшему софисту—Сократу.

Слѣдуетъ очень благодарная сцена — наивный Стрепсіадъ съ практическими взглядами недавно оторвавшагося отъ земли простолюдина въ лабораторіи великаго ученаго. Все — инструменты и занятія учениковъ возбуждаютъ его любопытство и ироническія замѣчанія. Сократъ сидитъ въ корзинѣ, висящей у потолка, изучая небесныя свѣтила. Прервавъ свои занятія, Сократъ даетъ Стрепсіаду два урока: одинъ естествовѣдѣнія, другой грамматики. Созвавъ хоръ, Сократъ растолковываетъ Стрепсіаду, что небесныя явленія — дождь, громъ и молнія, которыя такъ поражаютъ фантазію людей, заставляя видѣть въ нихъ дѣйствіе бога, на самомъ дѣлѣ вызываются облаками. „Но развѣ, спрашиваетъ Стрепсіадъ, Зевсъ не поражаетъ молніей клятвопреступниковъ?“ На это Сократъ возражаетъ, что если бы это было такъ, то давно бы не было въ живыхъ.... и тутъ онъ называетъ нѣсколькихъ явныхъ мошенниковъ того времени. „За то, продолжаетъ Сократъ, молнія поражаетъ крышу храма и дубы священной рощи. Почему? Развѣ дубы могутъ быть клятвопреступниками?“ Въ заключеніе Сократъ предлагаетъ на мѣсто старыхъ боговъ поставить — хаосъ, облака и языкъ человѣка.

Послѣ парабазы слѣдуетъ урокъ грамматики о различеніи именъ существительныхъ мужескаго и женскаго родовъ. Стрепсіадъ недоволенъ столь отвлеченными вопросами и требуетъ, чтобы Сократъ его училъ, какъ ему избавиться отъ своихъ кредиторовъ, не заплативши имъ. Тутъ Стрепсіадъ выказываетъ бо́льшій интересъ и бо́льшее пониманіе. Если бы ему удалось, разсуждаетъ онъ, при помощи колдовства снять луну съ неба, то не нужно было бы платить процентовъ, исчисляемыхъ по мѣсяцамъ. Или онъ можетъ выжечь свою подпись посредствомъ лупы, когда кредиторъ предъявитъ долговую расписку. Или онъ можетъ повѣситься, и тогда съ него и взятки гладки. Но Сократъ возмущенъ столь грубыми проектами и прогоняетъ Стрепсіада.

Опять Стрепсіадъ уговариваетъ своего сына поступить къ Сократу въ ученіе. На сей разъ Фейдиппидъ соглашается, тронутый мольбой отца, а также и разсмѣшенный тѣмъ, что Стрепсіадъ разсказываетъ о своемъ ученіи.

Обученіе Фейдиппида представлено аллегорическимъ споромъ П р а в д ы съ К р и в д о й. Правда изображалась

почтеннымъ старцемъ, Кривда новомоднымъ франтомъ. Правда начинаетъ состязаніе восхваленіемъ добраго, стараго времени, Кривда ловитъ ее на каламбурахъ и отстаиваетъ права природы. Заканчиваетъ Кривда указаніемъ на большое число своихъ единомышленниковъ въ публикѣ на адвокатовъ, на современныхъ драматурговъ, на демагоговъ. Правда признаетъ себя побѣжденной и заявляетъ о своемъ желаніи перейти въ лагерь новаторовъ. А Фейдиппидъ, при видѣ такого успѣха Кривды, также отдается во власть новыхъ учителей.

Стрепсіадъ торжествуетъ. Возвратился Фейдиппидъ, усвоивъ себѣ премудрость софистовъ. Двухъ кредиторовъ, одного за другимъ, Стрепсіадъ принимаетъ надменно, издѣвается надъ ихъ умственной отсталостью, пользуясь крохами знанія, перенятыми имъ у Сократа, и отказывается удовлетворить ихъ требованія уплаты по долговымъ обязательствамъ. Даже хоръ возмущается мошенническими увертками Стрепсіада. Но вотъ Стрепсіадъ выбѣгаетъ изъ своего дома, за нимъ бѣжитъ Фейдиппидъ и бьетъ отца. Ссора ихъ произошла изъ-за разговора о литературѣ: Стрепсіадъ восхвалялъ Эсхила, Фейдиппидъ же оказался поклонникомъ Еврипида. Стрепсіадъ взволнованъ поведеніемъ сына, но Фейдиппидъ берется доказать, что дѣти могутъ и извѣстнымъ образомъ даже должны бить своихъ родителей. Какъ изъ рога изобилія онъ сыпетъ ложныя умозаключенія: дѣтей слѣдуетъ наказывать, старики снова впадаютъ въ дѣтство, слѣдовательно, и ихъ должно наказывать; наказывая дѣтей, мы проявляемъ свою любовь къ нимъ, также и онъ, Фейдиппидъ, билъ своего отца, любя. Правда, бить стариковъ противузаконно, но законы подлежатъ измѣненію и обновленію. Отъ этого потока аргументовъ Стрепсіадъ не видитъ спасенія. „Побойся хоть бога, Зевса!“ восклицаетъ онъ, но Фейдиппидъ спокойно возражаетъ, что Зевсъ смѣщенъ, а господствуетъ одинъ вихрь. Тогда вся злоба Стрепсіада обращается на Сократа, распространителя столь вредныхъ ученій. Онъ поджигаетъ домъ Сократа. Сократъ и его ученики разбѣгаются.

Комедія съ художественной стороны написана блестяще. Столкновеніе двухъ поколѣній проведено наглядно и остроумно. Дѣйствіе сконцентрировано около долговъ Стрепсіада.

Характеристика главныхъ дѣйствующихъ лицъ — отца и сына — великолѣпна. Стрепсіадъ типъ мелкаго человѣка, выбившагося въ люди: еще не такъ давно жилъ онъ въ деревнѣ и обрабатывалъ землю; но вотъ онъ попалъ въ городъ, женился на дѣвушкѣ не его круга и разстроилъ свои дѣла; однако, онъ не лишенъ фантазіи и готовъ поучиться; готовъ даже итти на встрѣчу новымъ взглядамъ: только развязность сына запугиваетъ его, и тутъ-то въ немъ опять просыпается духъ земли, грубый и самоуправный. Фейдиппидъ пошелъ въ мать; съ презрѣніемъ онъ смотритъ на софистовъ; передъ отцомъ онъ кичится своей родней со стороны матери; но эта заносчивость дѣлаетъ его воспріимчивымъ къ новымъ модамъ и взглядамъ; въ мгновеніе ока онъ научается отрицать боговъ и защищать свое дерзкое обращеніе съ отцомъ.

Характеристика Аристофаномъ ученія софистовъ въ общемъ не лишена мѣткости. Правильно схвачены главные ихъ интересы—религіозные вопросы, толкованіе законовъ. грамматика, риторика. И все-таки комедія Аристофана основана на невѣрныхъ предпосылкахъ: 1) софисты вовсе не стремились содѣйствовать торжеству Кривды надъ Правдой: 2) Сократъ не былъ софистомъ. Какъ въ каждомъ широкомъ общественномъ теченіи, среди софистовъ были и недобросовѣстные дѣятели, но отсюда отнюдь не слѣдуетъ, что всѣ ихъ исканія были какимъ-то стремленіемъ къ разрушенію основъ общества. Тутъ Аристофанъ сталъ на точку зрѣнія простого народа, не понимающаго сути разбора судебнаго дѣла и смотрящаго на дѣятельность адвоката, какъ на какую-то высшую науку надувательства. Такъ и Стрепсіадъ приходитъ къ Сократу съ требованіемъ научить его, какъ не платить долговъ. Онъ твердо увѣренъ въ томъ, что это возможно,—при извѣстныхъ только софистамъ уловкахъ и при свойственномъ имъ дарѣ слова. Но если даже допустить, что Аристофанъ имѣлъ право бросить такую тѣнь на софистовъ, то непростительно было смѣшать Сократа съ софистами. Сократъ былъ прежде всего отвлеченнымъ мыслителемъ въ противоположность софистамъ, причастнымъ къ той или другой профессіи. Сократъ—создатель индуктивнаго метода, который также называется сократовскимъ или евристическимъ (отъ глагола heuriskein

= находить). Этотъ свой методъ Сократъ примѣнялъ для выясненія нравственныхъ понятій. Помимо этого логическаго разбора вопросовъ морали Сократъ еще прислушивался къ голосу своей чуткой совѣсти, говоря, что бесѣдуетъ со своимъ „демономъ". Обо всемъ этомъ у Аристофана нѣтъ и слѣда, за то онъ навязалъ Сократу огульно набросанную роль софиста. Благодаря этой явно вздорной характеристикѣ Сократъ могъ смѣло явиться въ театръ, зная, что сравненіе публикой аристофановскаго Сократа съ оригиналомъ вскроетъ всю необоснователъность комедіи. Можетъ быть, тогда и публика, и самъ Сократъ не видѣли ничего худого въ необдуманной выходкѣ Аристофана. Но онъ игралъ съ огнемъ. Прошли года. Стрепсіады умножились въ Аѳинахъ и подняли крикъ, что Сократъ развращаетъ молодежь и вводитъ новыхъ боговъ. И Сократъ былъ невинно приговоренъ къ смертной казни. Такъ комедія Аристофана указала путь, по которому пошла реакція.

Въ другихъ комедіяхъ Аристофанъ также выступаетъ врагомъ новшествъ. Такъ онъ неоднократно нападалъ на Еврипида. Противопоставленіе Эсхила Еврипиду, поведшее къ ссорѣ Стрепсіада со своимъ сыномъ, послужило темой для комедіи „Лягушки". Главный ея интересъ сосредоточивается на спорѣ въ царствѣ мертвыхъ Эсхила и Еврипида, при чемъ Аристофанъ обнаруживаетъ замѣчательный даръ пародировать различные стили этихъ двухъ трагиковъ, и хотя не обходится безъ насмѣшекъ и по адресу Эсхила, но больше всего достается Еврипиду.—Если „Лягушки" характеризуютъ литературные вкусы Аристофана, то комедія „Женское вѣче" указываетъ на его соціальные взгляды. Эта комедія направлена противъ женской эмансипаціи и проектовъ, составленныхъ для борьбы съ соціальнымъ неравенствомъ. Проникнувъ на народное собраніе переодѣтыми въ мужской костюмъ, женщины забираютъ власть въ свои руки, отмѣняютъ частное имущество и институтъ брака. Но недолго длится ихъ торжество. Вскорѣ на почвѣ ревности разыгрываются такія драмы, что женщины должны признать несостоятельность своихъ идей и вернуться къ старымъ порядкамъ.—Опять Аристофанъ въ угоду толпѣ допустилъ неправильности въ основѣ комедіи: 1) женское

движеніе, добиваясь равноправія, никогда не стремилось отнять всю власть у мужчинъ и поставить на мѣсто мужского засилья женское засилье; 2) соціальныхъ реформъ, хотя бы вродѣ отмѣны частнаго имущества или переустройства брачнаго института на болѣе раціональныхъ основахъ, требуютъ не только женщины, но и мужчины. Если отнять эти ложныя предпосылки, то комедія Аристофана распадается, какъ карточный домикъ.

Какъ же теперь опредѣлить нравственный и культурный обликъ Аристофана? Или онъ былъ настолько отсталымъ человѣкомъ, что не вѣдалъ, что творилъ; что искренне видѣлъ въ Сократѣ только софиста, что въ женскомъ движеніи усматривалъ одно проявленіе властолюбія, что соціальныя реформы считалъ лишь женскими выдумками, что у Еврипида отрицалъ всякое поэтическое достоинство. Или Аристофанъ кривилъ душой и отлично понималъ истинное значеніе дѣятелей и направленій, высмѣиваемыхъ въ его комедіяхъ. Многое говоритъ именно за послѣднюю альтернативу. Аристофанъ былъ высокообразованнымъ человѣкомъ и въ своихъ комедіяхъ обнаруживаетъ превосходное знакомство съ логическими и риторическими пріемами софистовъ, съ особенностями стиля Еврипида, съ политическими и соціальными вопросами своего времени. Онъ самъ при случаѣ готовъ посмѣяться надъ людьми патріархальными, надъ Эсхиломъ и даже надъ старыми богами. Аристофанъ, какъ представитель переходного времени, не лишенъ нѣкоторой двойственности, но какъ поэтъ онъ не хотѣлъ раздѣлить участь Еврипида, онъ возалкалъ рукоплесканій и поэтому примѣнялся къ настроенію зрительнаго зала.

Въ основномъ политическомъ вопросѣ о войнѣ и мирѣ Аристофанъ сталъ рѣшительно на сторону людей, желающихъ мира. Тщеславные планы Перикла не встрѣчали сочувствія въ зажиточныхъ кругахъ населенія, и выразителемъ этой мѣщанской, узко-эгоистической точки зрѣнія явился и Аристофанъ. Впрочемъ, этой жаждѣ мира мы обязаны наиболѣе поэтичной комедіей Аристофана „Птицы“. Два аѳинянина, измученныхъ всѣми волненіями и тяготами, вызванными Пелопоннесской войной, покидаютъ городъ и уходятъ въ лѣсъ, гдѣ привольная жизнь птицъ наводитъ ихъ на мысль основать государство въ облакахъ—Туче-

кукуевскъ. Содержаніемъ комедіи служатъ хлопоты по организаціи этого государства, созывъ его пернатыхъ гражданъ, переговоры съ богами, выборъ въ цари удода изъ-за перистой его короны и апоѳеозъ Тучекукуевска и царя-удода. Въ этой комедіи Аристофанъ даетъ полную волю своей фантазіи, и нужно признать, что созданіе его такъ и дышетъ лѣсной поэзіей. Его комедія какъ бы „Сонъ въ лѣтнюю ночь" античнаго міра. И птичье царство стало мечтой, къ которой не разъ еще вплоть до „Шантеклера" Ростана возвращалось человѣчество, когда ему становилось душно въ его комнатпой культурѣ. Въ хоровыхъ пѣсняхъ Аристофанъ всегда достигаетъ большой пѣвучести, имѣя подъ рукой столь благодарный звуковой матеріалъ, какъ греческій языкъ, но въ передачѣ чириканья и тилиликанья птицъ онъ положительно превосходитъ самого себя. Сатирическій элементъ, столь ѣдкій у Аристофана и не всегда справедливый, сведенъ въ „Птицахъ" къ минимуму и представленъ персонажами жреца, сборщика податей и сикофанта (шпіона), которые приходятъ въ Тучекукуевскъ съ предложеніемъ своихъ услугъ. Если „Облака" по своему культурно-историческому интересу являются наиболѣе замѣчательной комедіей Аристофана, то „Птицы" вершина его поэтическаго вдохновенія.

Пелопоннесская война истомила политическій духъ аѳинянъ и вызвала охлажденіе къ общественнымъ вопросамъ. Такъ выдохся характеръ аристофановской комедіи, и поэты перестали со сцены трактовать злободневные вопросы. Политика изъ комедіи исчезла, и осталось одно стремленіе смѣшить публику. Кромѣ этого внутренняго перелома въ комедіи произошла и внѣшняя перемѣна: дорого стоющій хоръ былъ отмѣненъ и съ нимъ исчезла и фантастика. Такъ IV вѣкъ до Р. Хр. обнаруживаетъ полное разложеніе системы древне-греческаго театра, вытекавшей изъ религіознаго культа Діониса: зачахла трагедія, первоначальная пѣснь сатировъ, людей въ козлиныхъ шкурахъ, и отмѣнили хоръ, восходящій къ диѳирамбу. Осталась комедія, лишенная политики, фантастики и хора, носителя первыхъ двухъ элементовъ. Эта комедія въ отличіе отъ аристофановской называется ново-аттической.

Ново-аттическая комедія.

Этотъ видъ комедіи процвѣталъ въ первой половинѣ III вѣка (300—250) до Р. Хр., и главнымъ ея представителемъ былъ аѳинянинъ Менандръ. Ни одна его комедія не дошла до нашихъ дней въ оригиналѣ, но по передѣлкамъ римскихъ авторовъ мы можемъ составить себѣ вполнѣ опредѣленное понятіе о характерѣ творчества Менандра. Его комедіи являются параллелью къ трагедіямъ Еврипида въ томъ смыслѣ, что темы семейныя вытѣснили миѳологическія и героическія въ трагедіи, а въ комедіи—политическія и фантастическія. Центральной темой менандровской комедіи стало устройство брака и преодолѣніе тѣхъ препятствій, которыя могутъ оказаться на пути къ осуществленію мечты влюбленныхъ. Этой темой и опредѣляются главныя дѣйствующія лица комедіи: влюбленный юноша, любимая имъ дѣвушка и родители, вносящіе своей разсчетливостью или своими предубѣжденіями разстройство въ счастье любящихъ. То невѣста не обладаетъ достаточнымъ приданымъ, то соціальное ея положеніе не удовлетворяетъ родителей полюбившаго ее юноши, то происхожденіе ея покрыто мракомъ неизвѣстности. Интрига комедіи и должна вести къ устраненію этихъ недочетовъ, что обыкновенно облегчается и неожиданнымъ какимъ-нибудь открытіемъ: бѣдная дѣвушка получаетъ недостающую для приданаго сумму денегъ въ видѣ подарка или наслѣдства, а дѣвушка неизвѣстнаго происхожденія оказывается на самомъ дѣлѣ дочерью знатныхъ родителей. Интригу ведутъ рабъ со стороны юноши и рабыня со стороны дѣвушки, и такъ какъ всѣ нити дѣйствія находятся въ ихъ рукахъ, то рабъ и рабыня становятся главными интриганами комедіи.

Какъ видно, кругъ мотивовъ ново-аттической комедіи довольно ограниченный, и повтореніе однѣхъ и тѣхъ же ситуацій было неизбѣжнымъ. Это повело къ установленію типичности, какъ самихъ мотивовъ, такъ и персонажей. Выработались типы сварливаго отца, комической старухи, ловкаго слуги-интригана, хвастливаго воина, безсовѣстнаго лизоблюда и др. Значеніе этихъ комическихъ типовъ опредѣлялось ихъ универсальностью, т. е. отсутствіемъ мѣстныхъ и національныхъ особенностей, что облегчало

ихъ переходъ изъ эллинскаго театра въ римскій, изъ Рима въ комедію новѣйшаго времени, и обезпечивало ихъ долговѣчность. Живучесть ново-аттической комедіи объясняется также ея общепонятностью, и чѣмъ ниже ея идейные запросы, тѣмъ шире районъ ея распространенія. Вліяніе менандровскихъ мотивовъ и типовъ сказалось не только въ римской комедіи, въ пьесахъ Мольера и Шекспира, но ощущается и въ современномъ театрѣ легкаго жанра, гдѣ преобладаетъ та же марьяжная тема, тѣ же комическіе старики-родители, тѣ же интриганъ и интриганка, тотъ же покоритель дамскихъ сердецъ въ военномъ мундирѣ и др. Словомъ, современная комедія всецѣло коренится въ ново-аттической, какой ее прославилъ Менандръ.

Помимо историко-литературнаго интереса ново-аттической комедіи, и актерское искусство подверглось ея вліянію. Въ зависимости отъ оговоренныхъ комедійныхъ типовъ выработались актерскія амплуа, давшія возможность сценическимъ дѣятелямъ специализироваться на постоянно повторяющихся роляхъ любовника и любимой дѣвушки, отца и матери, слуги и служанки. Эти сценическія амплуа были оффиціально упразднены только въ прошломъ вѣкѣ, но слѣды ихъ ощущаются и понынѣ въ манерѣ игры и въ оцѣнкѣ актерскихъ дарованій.

Художественное достоинство менандровской комедіи заключается въ созданіи этихъ типовъ, переживнихъ своего автора на много тысячъ лѣтъ. Безъ психологическаго углубленія они схвачены мѣтко, и главныя ихъ черты нарисованы четко. Въ сравненіи съ искусствомъ трагиковъ, стремящихся къ индивидуализаціи своихъ персонажей, Менандръ видитъ и зарисовываетъ общій обликъ характерныхъ для данной среды людей. Это среда зажиточныхъ людей, живущихъ своими узко-семейными интересами. Отсюда и ихъ предубѣжденія противъ бѣдныхъ невѣстъ и дѣвушекъ не ихъ круга. Религія Судьбы-Рока у нихъ выродилась въ культъ Счастливаго случая. Гдѣ безсильна хитрая изобрѣтательность раба-интригана, тамъ выручаетъ счастливый случай.

Религія Судьбы-Рока сложилась въ древней Элладѣ и родивши древне-греческую трагедію, отцвѣла вмѣстѣ со своимъ дѣтищемъ. Свободная политическая жизнь Аѳинъ вызвала аристофановскую комедію и завяла, засушивъ

и корни послѣдней. Но комедія Менандра зависѣла лишь отъ марьяжныхъ интересовъ среднихъ людей, отъ проявляемыхъ ими при этомъ предубѣжденій и отъ безпечной ихъ вѣры въ счастливый случай. Пока на землѣ будутъ господствовать эти явленія, живучесть менандровскихъ мотивовъ и типовъ обезпечена.

Поэтика Аристотеля.

Кромѣ многочисленныхъ трудовъ по физикѣ, зоологіи, политикѣ, этикѣ, метафизикѣ, риторикѣ и логикѣ великій греческій философъ Аристотель, воспитатель Александра Македонскаго, составилъ еще теоретическое сочиненіе о поэтическомъ искусствѣ, которое принято называть Поэтикой. Оно дошло до насъ не цѣликомъ; сохранилось общее введеніе, разсужденіе о трагедіи и начало части, посвященной вопросамъ эпоса. Наибольшее значеніе при дальнѣйшемъ развитіи теоріи поэзіи пріобрѣли взгляды Аристотеля на трагедію, и поэтому его „Поэтика“ является какъ бы эпилогомъ древне-греческаго театра.

Изъ общаго введенія наибольшаго вниманія заслуживаетъ взглядъ Аристотеля на происхожденіе поэзіи. По его мнѣнію, поэзія возникла изъ двухъ началъ—изъ стремленія человѣка къ подражанію и изъ предрасположенія его къ гармоніи и ритму. Эта склонность къ подражанію привела человѣка и къ ваянію, и къ живописи, а также служитъ началомъ ученія. Наряду съ другими, болѣе новыми взглядами на происхожденіе искусства, теорія подражанія Аристотеля сохраняетъ свое значеніе до настоящаго времени.

Далѣе, большой интересъ возбуждало издавна опредѣленіе Аристотелемъ сущности трагедіи. Въ ней онъ усматриваетъ прежде всего „подражаніе величавому и законченному въ себѣ дѣйствію“. Подражаніе это должно быть воспроизведено „не путемъ разсказа, а выведеніемъ дѣйствующихъ лицъ“. Цѣлью же трагедіи было „вызываніе боязни и состраданія и очищеніе этихъ чувствъ“. Если первая часть этого опредѣленія не вызывала никакихъ сомнѣній, то вторая—о цѣли трагедіи въ различныя времена толкова-

лась различно. Съ точки зрѣнія эллина намѣченная Аристотелемъ цѣль вполнѣ понятна: трагедія, носящая религіозный характеръ, вызывала боязнь передъ Судьбой - Рокомъ и состраданіе къ человѣку, ею настигнутому. Чуть ли не самое загадочное понятіе въ опредѣленіи трагедіи очищеніе, по-гречески k a t h a r s i s. Вѣроятно, это очищеніе заключается въ ослабленіи болевого ощущенія, сопровождающаго каждое сильное чувство, внезапно насъ охватившее. По мѣрѣ того, какъ мы свыкаемся съ чувствомъ, исчезаетъ и болевое ощущеніе. Катарсисъ Аристотеля и сводится къ такому добровольному испытанію себя въ чувствахъ боязни и состраданія съ цѣлью сжиться съ ними и питать ихъ безъ обычнаго болевого ощущенія. Такъ боязнь и состраданіе, столь необходимыя для религіи Судьбы-Рока чувства, очищались и облагораживались.

Изъ другихъ обобщеній Аристотеля запомнимъ еще его требованіе для трагедіи е д и н с т в а д ѣ й с т в і я. Это единство достигается соблюденіемъ разныхъ условій. Такъ трагедія должна воспроизводить законченное въ себѣ дѣйствіе, т. е. такое, которое имѣло бы начало, середину и конецъ. „Начало, продолжаетъ Аристотель, то, что не предполагаетъ ничего впереди себя, но за которымъ неминуемо должно слѣдовать что-нибудь; конецъ, напротивъ, такое, которое по необходимости слѣдуетъ за чѣмъ-нибудь, но послѣ котораго ничего быть не можетъ; середина же по природѣ своей и сама слѣдуетъ за чѣмъ-нибудь и предполагаетъ, чтобы что-нибудь другое за ней слѣдовало“. Отсюда Аристотель выводитъ строгую закономѣрность отдѣльныхъ частей трагедіи: она можетъ начинаться и заканчиваться только въ опредѣленныхъ пунктахъ, а отдѣльныя части должны быть такъ спаяны, чтобы ихъ нельзя было переставлять или какую-нибудь изъ нихъ удалить. Далѣе, Аристотель предостерегаетъ отъ смѣшенія единства дѣйствія съ единымъ героемъ; послѣдній далеко еще не предполагаетъ первое. Наконецъ, Аристотель изъ этой необходимости единства дѣйствія выводитъ разницу между поэтомъ и историкомъ. Послѣдній обязанъ передать все, что случилось и какъ оно случилось, поэтъ же вовсе не долженъ передать дѣйствительно случившееся, но онъ обязанъ показать „какъ складываются событія по законамъ вѣроятности и необходимости“.

Историкъ изображаетъ, что случилось, поэтъ—, какъ что случается. Въ этомъ и заключается философское значеніе поэзіи.

Поэтика Аристотеля является краеугольнымъ камнемъ теоріи поэзіи и не потеряла своего нормативнаго значенія и для настоящаго дня, хотя и не слѣдуетъ упускать изъ вида, что опытъ греческаго философа ограничивался Гомеровскими эпопеями и древне-греческимъ театромъ.

Морально-философскія системы.

Античное міровоззрѣніе, поскольку оно основывалось на идеѣ Судьбы-Рока, избавляло людей отъ мучительныхъ сомнѣній и позволяло имъ принять міръ какъ фактъ. Бороться съ предопредѣленіемъ Судьбы было бы безумно, и старинная вѣра гласила, что никто отъ своей судьбы не уйдетъ. Но стоило этой вѣрѣ въ Судьбу поколебаться, какъ человѣкъ сталъ задумываться надъ тѣмъ, какъ складывается его жизнь и какъ она могла бы сложиться. Кризисъ древнегреческой религіи выявился въ эпоху софистовъ, и съ этихъ поръ встали на очереди вопросы житейской морали. Сократъ занятъ опредѣленіемъ нравственныхъ понятій. Еврипидъ развертываетъ на сценѣ брачный вопросъ. Менандръ показываетъ жизнь во всей ея мелкотѣ, въ неугомонной погонѣ за счастьемъ. Когда вѣра въ Судьбу лишилась своего общеобязательнаго значенія, передъ человѣкомъ встала задача по своему, въ зависимости отъ своего темперамента и отъ внѣшнихъ условій своей жизни, отвѣтить на вопросъ о цѣли и смыслѣ существованія. Такъ возникли морально-философскія системы, исповѣдуемыя и понынѣ большинствомъ людей, сознательно или безсознательно.

Естественнѣе всего для человѣка, сбросившаго съ себя оковы религіи, стремиться къ счастливой жизни. Такъ намѣчается цѣль избѣгать всего, что можетъ нарушить равновѣсіе его души, и брать отъ жизни все, что доставляетъ удовольствіе. Но удовольствія бываютъ двоякаго рода—чувственныя и духовныя. Послѣднія для организма почти безвредны, въ то время какъ первыя въ большинствѣ случаевъ разрушаютъ здоровье и подтачиваютъ силы человѣка. Поэтому девизъ наслаждаться жизнью требуетъ своего размышленія. Дѣйствительно, кто извлечетъ изъ жизни больше

удовольствія—тотъ, кто стремглавъ бросится въ водоворотъ развлеченій и, быстро исчерпавъ запасъ своей энергіи, окажется обреченнымъ на долгую, нудную хилость, или тотъ, кто соблюдая осмотрительность въ выборѣ своихъ наслажденій, сохранитъ свѣжесть своей души до глубокой старости? Конечно, послѣдній. Поэтому эпикуреизмъ, прозванный по его основателю Эпикуру, вовсе не заключается въ безсистемномъ прожиганіи жизни. Напротивъ, Эпикуръ рекомендуетъ „легкую волну" въ противоположность мятежному Лермонтову, который „проситъ бури, какъ будто въ буряхъ есть покой". Истый эпикуреецъ не торопится жить, но тщательно выбираетъ средства своего наслажденія и останавливается тамъ, гдѣ вихрь страсти можетъ его захватить. Выше всего эпикуреецъ цѣнитъ свою независимость. Становиться рабомъ своихъ страстей и своихъ предубѣжденій, на его взглядъ,—позоръ. Какъ пьяница или развратникъ въ глазахъ эпикурейца жалкіе люди, такъ и человѣкъ тщеславный или корыстный не заслужили бы его одобренія. Свобода духа—вотъ къ чему стремится эпикуреецъ. Чувственныхъ наслажденій онъ не осуждаетъ, но остерегается стать ихъ рабомъ. Болѣе безопасны въ этомъ отношеніи духовныя удовольствія, доставляемыя чтеніемъ книгъ, искусствомъ, театромъ, пріятельской бесѣдой, философскимъ размышленіемъ. Какъ характерна дружба Эпикура съ Менандромъ, потому-что комедіи послѣдняго служатъ иллюстраціей къ философіи перваго.

Если Эпикуръ исходитъ изъ оптимистическаго взгляда на жизнь, что наслаждаться ею при извѣстномъ умѣніи возможно, то школа стоицизма, получившая свое названіе по мѣсту собранія своихъ приверженцевъ отъ слова stoa = галлерея, исповѣдовала пессимистическое жизнеотношеніе, считая, что существованіе обрекаетъ человѣка на одни страданія. Отсюда прямой выводъ, что черезъ эту юдоль лишеній и испытаній съ наименьшей для себя болью пройдетъ тотъ, кто лучше всего закаленъ противъ всѣхъ непріятностей, которыя могутъ встрѣтиться въ жизни, и кто сызмала привыкалъ и къ бѣдности, и къ тяжелому труду, и къ физическимъ мученіямъ. Стоикъ тренируется для жизненной борьбы, предупреждая несчастья. Такъ какъ богатый можетъ сдѣлаться бѣднымъ, здоровый—больнымъ, пользую-

щійся почетомъ и вліяніемъ—униженнымъ, то стоикъ добровольно отказывается отъ роскоши, добровольно причиняетъ себѣ муки и добровольно себя унижаетъ. Такъ уже въ Элладѣ вырабатывается аскетическій идеалъ и непріятіе жизни, нашедшія столь широкое примѣненіе въ христіанствѣ. Въ сущности стоицизмъ и эпикуреизмъ стремятся къ одной и той же цѣли—хорошо провести жизнь, но методы ихъ различны. Передъ нами какъ бы два темперамента—меланхолическій и сангвиническій. Но также и два общественныхъ класса—зажиточный и обездоленный. Этими психологическими и соціальными моментами опредѣляется живучесть стоицизма и эпикуреизма. Поскольку названные общественные классы зависятъ другъ отъ друга, отвѣчающія ихъ запросамъ этическія системы также скованы вмѣстѣ. Гдѣ эпикурейцы, тамъ найдутся и стоики; возможность для однихъ только наслаждаться жизнью предполагаетъ перегруженіе страданій для другихъ. Такое несправедливое распредѣленіе благъ и тяготъ жизни ощущалось уже въ III вѣкѣ до Р. X., когда сложились эпикуреизмъ, съ одной стороны, и стоицизмъ, съ другой.

Уже стоикъ стремился къ жизни, сообразованной съ природой, крайніе же приверженцы стоицизма съ явнымъ пренебреженіемъ относились ко всѣмъ пріобрѣтеніямъ культуры. Отъ слова kyon = собака ихъ прозвали киниками, и въ позднѣйшемъ произношеніи циниками. Этимъ названіемъ подчеркивался непритязательный образъ жизни приверженцевъ цинизма. Одинъ изъ нихъ, видя собаку, пьющую изъ ручья, бросилъ прочь кубокъ, рѣшивъ утолить свою жажду, черпая воду ладонью. Самымъ оригинальнымъ циникомъ былъ Діогенъ, доведшій свои культурныя потребности до минимума. Онъ жилъ въ бочкѣ. Когда Александръ Македонскій предложилъ ему высказать какое-нибудь желаніе, то Діогенъ вначалѣ не зналъ о чемъ просить, но спохватившись замѣтилъ, что Александръ дѣйствительно можетъ оказать ему услугу, отойдя въ сторону, чтобы не заслонять ему солнца. Вотъ яркій примѣръ умерщвленія всякой прихоти и погруженія въ состояніе полной апатіи!

Отъ этого безразличнаго отношенія къ реальной жизни только одинъ шагъ къ ея противопоставленію другому міру, болѣе совершенному, чѣмъ земля. Такая двойственность

міровъ опредѣленно намѣчена у Платона, наиболѣе талантливаго ученика Сократа. Сочетая интересы философа съ даромъ поэта, Платонъ часто облекалъ свои философскія мысли въ поэтическую форму. Также и этическіе его взляды изложены имъ въ видѣ особаго миѳа, напоминающаго намъ „Ангела" Лермонтова. До своего рожденія, согласно ученію Платона, душа человѣка пребывала въ блаженномъ состояніи, созерцая вѣчную красоту и абсолютныя идеи нравственнаго совершенства. На землѣ душа томится въ своемъ тѣлѣ, какъ-бы въ гробу или темницѣ, въ свѣтлыя минуты припоминая идеи, запавшія въ ея память въ небесныхъ сферахъ. Земныя дѣла претятъ душѣ, она отъ нихъ бѣжитъ и ищетъ утѣшенія въ философіи, въ размышленіи надъ вѣчнымъ благомъ. Наконецъ, смерть освобождаетъ душу отъ тѣлесныхъ оковъ, и снова она вольной птицей взвивается въ небо къ единенію съ міровой душой. — Платонизмъ отличается отъ прочихъ философскихъ системъ Эллады своимъ рѣзко подчеркнутымъ дуализмомъ, различающемъ въ человѣкѣ безсмертную душу и смертное тѣло, а въ неодушевленныхъ предметахъ измѣнчивую матерію и вѣчную идею. Послѣднее слово греческаго происхожденія и родственно съ русскимъ „видъ, видѣть". Только въ платоновскомъ миѳѣ и ясно, какъ идея-образъ могъ принять значеніе вѣчнаго принципа. Ввиду стремленія къ идеалу, ставшему центральнымъ мѣстомъ этики Платона, ученіе его также слѣдуетъ признать идеалистическимъ. Дуалистическій платонизмъ ближе всѣхъ другихъ древне-греческихъ философскихъ системъ подходилъ къ христіанству и впослѣдствіи даже слился съ нимъ, образовавъ религіозно-философское теченіе новоплатонизма.

Морально-философскія системы, возникшія въ Элладѣ на развалинахъ древней вѣры въ Судьбу, отвѣчали основнымъ типамъ человѣческаго темперамента и жизнеотношенія, отразившимся также въ поэзіи послѣдующаго времени. Въ этой человѣчности причина ихъ универсальнаго значенія.

Эллинизмъ.

Если древне-греческая жизнь, начиная со второй половины V вѣка, переживала умственный кризисъ, приведшій къ гибели національнаго театра и къ пересмотру центральныхъ вопросовъ жизнепониманія, то набѣгъ образовавшагося на сѣверѣ Греціи милитаристическаго государства Македоніи и вовлеченіе имъ греческаго народа въ водоворотъ своей завоевательной политики помѣшали образованію въ Греціи новой культуры. Находящаяся въ состояніи внутренняго броженія Эллада была добита властной рукой Александра Македонскаго. Аѳины, этотъ славный очагъ искусства и поэзіи, продолжалъ влачить жалкое существованіе какъ бы на правахъ провинціальнаго университетскаго города. въ родѣ античнаго Оксфорда или Гейдельберга, куда пріѣзжаетъ учиться аристократическая молодежь Рима и позже Византіи. Спарта, никогда не отличавшаяся духовными и эстетическими цѣнностями, была попросту забыта и стерлась съ лица земли. Въ средніе вѣка въ Грецію переселялись неоднократно славянскія племена, и въ концѣ концовъ, на мѣстѣ древней Эллады отъ нѣкогда цвѣтущей культуры остались только развалины и въ подновленномъ, конечно, видѣ—языкъ Гомера.

Эллинская же культура потекла по слѣдамъ побѣдоноснаго войска Александра Македонскаго, въ Малую Азію, Персію, Сирію, Палестину и Египетъ. Такъ вслѣдствіе орошенія греческимъ культурнымъ потокомъ завоеванныхъ Александромъ Македонскимъ земель, выросла новая культура, принявшая особый видъ въ каждой странѣ, въ зависимости отъ мѣстныхъ условій. Но такъ какъ эта культурная полоса объединялась наплывомъ духовныхъ цѣнностей, идущимъ изъ Эллады, и греческимъ языкомъ, пріобрѣвшимъ

къ этой эпохѣ значеніе международнаго языка и сдѣлавшимся языкомъ образованныхъ классовъ, науки и литературнаго общенія, то эпоху, начавшуюся съ походовъ Александра Македонскаго и длившуюся до подчиненія названныхъ странъ римскому владычеству, принято называть эпохой эллинизма. Въ разныхъ странахъ эллинизмъ проявлялся различно: въ Малой Азіи, напримѣръ, процвѣтало искусство, въ Палестинѣ развивалось религіозное мышленіе и привело къ сочиненію на греческомъ языкѣ Новаго Завѣта, но важнѣйшимъ культурнымъ центромъ сдѣлался городъ, основанный Александромъ Македонскимъ у устьевъ Нила и прозванный въ его честь Александріей.

Египетъ въ эпоху эллинизма управлялся просвѣщенными Птолемеями, самими не чуждавшимися научной дѣятельности и проявившими большую щедрость въ покровительствѣ ученымъ и поэтамъ. Поодаль отъ шума торговаго города, въ живописномъ паркѣ былъ сооруженъ дворецъ науки Музей (Museion). Тутъ проживали ученые, освобожденные отъ всякихъ матеріальныхъ заботъ, и работали, пользуясь богатыми, единственными въ тогдашнее время научно-вспомогательными учрежденіями. Среди послѣднихъ первое мѣсто занимало книгохранилище, насчитывавшее до 700,000 томовъ. Здѣсь кромѣ научныхъ книгъ была собрана вся древне-греческая литература, и александрійскіе ученые занимались критической провѣркой текстовъ. Такъ они много потрудились надъ Гомеровскими эпопеями, и среди этихъ критиковъ имя Аристарха сдѣлалось даже нарицательнымъ. Другая задача ученыхъ состояла въ переводахъ важныхъ памятниковъ иностранныхъ литературъ на греческій языкъ. Среди переводовъ, выполненныхъ въ александрійскомъ Музеѣ, монументальнымъ трудомъ является толкованіе Ветхаго Завѣта, сочиненнаго на древне-еврейскомъ языкѣ. По преданію, въ этой работѣ участвовало 70 ученыхъ и поэтому данный греческій переводъ и получилъ названіе Септуагинта, что на латинскомъ языкѣ означаетъ 70. Кромѣ филологическихъ дисциплинъ въ Александріи процвѣтали географія, астрономія, математика и механика. Блестящими представителями этихъ наукъ были Архимедъ, Евклидъ, Птолемей и др. Научныя открытія, переводы, просмотрѣнные тексты, заготовляемые въ

этой обширной лабораторіи, переписывались сотнями писцовъ, а особый заводъ тутъ же при Музеѣ заготовлялъ для нихъ папирусъ. Къ сожалѣнію, оказалось невозможнымъ уберечь знаменитое книгохранилище отъ пожаровъ. Существуетъ преданіе о калифѣ Омарѣ, якобы истребившемъ александрійскую библіотеку. Когда его спросили, что съ ней сдѣлать, Омаръ заявилъ, что она содержитъ либо то, что уже имѣется въ Коранѣ, либо то, чего тамъ нѣтъ; въ первомъ случаѣ она безполезна, во второмъ—прямо вредна. На этомъ основаніи Омаръ отдалъ приказъ сжечь александрійскую библіотеку. На самомъ дѣлѣ преданіе объ Омарѣ не имѣетъ подъ собой достаточнаго основанія. Неоднократные пожары опустошали библіотеку еще задолго до завоеванія Александріи арабами. И при этихъ пожарахъ погибли цѣннѣйшія жемчужины древне-греческой поэзіи.

Александрія интересна для насъ не только какъ лабораторія ученыхъ, занимавшихся критикой текста, и какъ книгохранилище, гдѣ была собрана богатѣйшая коллекція памятниковъ древне-греческой литературы, но и какъ источникъ оригинальнаго поэтическаго вдохновенія. Два новыхъ вида поэзіи начались въ Александріи—идиллія и романъ.

Названіе идилліи, примыкающее къ словамъ идея и идеалъ (см. 92 стр.), можно перевести какъ сценку, жанровую картинку. Но особенность идилліи сказывается въ непремѣнномъ изображеніи ею пастушеской жизни. Сочинялись эти идилліи горожанами для горожанъ. Поэтому нельзя видѣть въ нихъ правдиваго изображенія деревенскаго быта. Нѣтъ, въ идилліи выразилась тоска горожанина по природѣ, по тихой жизни, по невинномъ какомъ-то состояніи. Разница между городомъ и деревней въ Элладѣ не сказалась еще въ рѣзкихъ, болѣзненныхъ контрастахъ. Александрія была первымъ торгово-промышленнымъ городомъ, гдѣ обнаружились отрицательныя стороны городской культуры съ быстрымъ, изнурительнымъ темпомъ его жизни, съ жестокой борьбой за существованіе, съ его вѣчной погоней за наживой, съ душевной обособленностью и опустошенностью его жителей. Тутъ-то горожанинъ начинаетъ мечтать о деревнѣ, какъ о покинутомъ раѣ. Весной онъ стремится на дачу, гонясь за этой мечтой, а зимой онъ зачитывается описаніями, какъ пастухи и пастушки пляшутъ подъ звуки

свирѣли, какъ невинный пастухъ влюбился въ невинную пастушку, какъ надъ ними шумѣла листва тополей, какъ журчалъ ручей, какъ щебетали голуби, какъ жужжали пчелы... Родоначальникомъ идилліи считается Ѳеокритъ, жившій въ III вѣкѣ до Р. Х. и проведшій зрѣлые свои годы въ Александріи, гдѣ и умеръ.

Александрійскій романъ отвѣчалъ тѣмъ же интересамъ, какъ и комедія Менандра, ставшая популярной во всѣхъ странахъ, причастныхъ къ культурѣ эллинизма. Центральными персонажами романа стала любовная пара, главной темой—приключенія юноши и дѣвицы, пока имъ наконецъ-то удается направить челнъ своей жизни въ тихую гавань законнаго брака. Или они бѣгутъ вмѣстѣ, но попадаютъ въ руки разбойниковъ, разлучаются, переживаютъ каждый въ отдѣльности рядъ испытаній и случайно опять встрѣчаются. Или одного изъ нихъ куда-то увозятъ, другой отправляется искать и послѣ долгихъ скитаній находитъ. Вотъ схема александрійскаго романа, соприкасающаяся съ ново-аттической комедіей. Но въ той части, гдѣ описываются приключенія героевъ въ чужихъ, невѣдомыхъ странахъ, пестрой волной входитъ фантастика восточной сказки.

Наконецъ, эллинизмъ сыгралъ важную роль какъ посредникъ между Элладой и Римомъ. Сѣверный берегъ Африки, Сицилія и Южная Италія приняли эллинистическую культуру уже въ силу того, что эти области были усѣяны греческими колоніями. Изъ этихъ же областей эллинизмъ потянулся въ Римъ и зажегъ здѣсь новый очагъ эстетической культуры. Такимъ образомъ можно разсматривать эллинизмъ какъ мостъ отъ Эллады къ Риму. Безъ этого моста непрерывность развитія литературы и умственной жизни вообще была бы порвана, и между двумя главнѣйшими центрами античной культуры зіяла бы пропасть.

Римская комедія.

Римляне отличались своимъ трезвымъ, практическимъ умомъ. Въ области государственнаго строительства они создали цѣнности, сохраняющія свою силу вплоть до настоящаго дня. Римское право, благодаря своему нормативному значенію, изучается во всѣхъ университетахъ. Римскія акведукты, клоаки и дороги уцѣлѣли до сего времени. Римляне первые стали строить арки. Но у ихъ колыбели не стояли Граціи. Эстетическій вкусъ и отвлеченное мышленіе были имъ чужды. Въ то время, какъ эллины создали свой высоко-художественный театръ, римляне развлекались циркомъ. Тутъ они выявили большую изобрѣтательность, переходя отъ охотъ на дикихъ звѣрей къ боямъ гладіаторовъ, отъ послѣднихъ къ морскимъ сраженіямъ, а тамъ, наконецъ, къ сожженію христіанъ.

Однако въ народной жизни древней Италіи пробивалась сатирическая жилка, которая сказалась и въ болѣе поздней поэзіи, а до поры, до времени находила свое выраженіе въ комическихъ играхъ, входящихъ въ сельскія празднества на подобіе того, какъ комосъ совершался въ Элладѣ. Изъ этихъ народныхъ игръ наибольшей извѣстностью пользовались ателланы, прозванныя по небольшому городу Ателлѣ. Этотъ медвѣжій уголокъ Кампаньи сталъ очагомъ смѣшныхъ типовъ, надъ которыми и потѣшались во всей окрестности. Главными типами ателланъ были дураковатый деревенщина Маккусъ, неповоротливый старикъ Паппусъ, неугомонный шутникъ Санніо и др. Такимъ образомъ, римская публика была какъ-бы подготовлена къ воспріятію менандровской комедіи, также выросшей на народныхъ

играхъ и развившей комическіе типы въ настоящіе театральные персонажи.

Театральныя зрѣлища въ Римѣ не были пріурочены къ какому-нибудь религіозному культу, а сдѣлались простымъ развлеченіемъ въ праздничные дни. Иногда играли до 100 разъ въ годъ. Отсюда уже только шагъ къ ежедневнымъ представленіямъ нашего времени. Такъ совершилась профанація театра. Первоначально театральныя представленія въ Римѣ происходили въ циркѣ на временной деревянной сценѣ. Затѣмъ было сооружено особое театральное зданіе, все еще деревянное, но около середины I столѣтія до Р. Хр. Помпей велѣлъ построить первый каменный театръ въ Римѣ. Архитектура римскаго театра отличалась отъ греческаго тѣмъ, что сцена и зрительный залъ были соединены въ одно зданіе, какъ и въ современномъ театрѣ. Пространство между сценой и зрителями, греческая орхестра, съузилось и полукруглый зрительный залъ упирался непосредственно въ сцену. Правда, зрительный залъ все еще былъ безъ крыши, но римляне защищались отъ солнца, растянувъ надъ заломъ парусину. Римскій театръ имѣлъ три декораціи: дворецъ, улицу и пейзажъ. Кромѣ того, въ Римѣ развилась техника сценическихъ машинъ, и была введена занавѣсь.

И несмотря на этотъ успѣхъ театральнаго строительства и развитія сценической обстановки, въ литературномъ отношеніи въ Римѣ привился только одинъ видъ—менандровская комедія. Кромѣ послѣдней, въ Римѣ увлекались плясками и мимами. Подъ послѣднимъ названіемъ понимались пьесы, гдѣ дѣйствіе мимировалось, т. е. изображалось безъ словъ, но пѣніе иногда допускалось, главной же притягательной силой мима были балетные его номера. Отъ него прозвана и мимика, такъ какъ актеры въ мимахъ выступали безъ масокъ и развивали большое искусство въ выраженіи лица. Кромѣ того, въ мимахъ выступали и актрисы въ приспособленныхъ къ танцамъ туалетахъ. Словомъ, признаки религіознаго характера греческаго театра, какъ, напримѣръ, маска и допущеніе къ игрѣ однихъ мужчинъ, въ Римѣ отпали самимъ собой. Трагедія никогда не имѣла болѣе или менѣе значительнаго успѣха въ Римѣ и ограничивалась немногими представленіями переводныхъ

греческихъ пьесъ. Хоръ, занимавшій центральное мѣсто въ греческомъ театрѣ, совсѣмъ не выдвинулся въ Римѣ. Зато римляне изощрялись въ болѣе практическихъ выдумкахъ: публикѣ раздавались лотерейные билеты, при чемъ выигрышъ состоялъ въ завтракѣ; или неожиданно отдергивалась парусина, и на зрителей сыпались цвѣты.

Въ области комедіи подвизались два римскихъ автора — Плавтъ и Теренцій, жившіе во II вѣкѣ до Р. Хр. Къ первому въ древности пріурочили тройное имя: Titus Maccus Plautus. Вѣроятно, только Титъ настоящее имя; второе же прозвище указываетъ, что Плавтъ былъ участникомъ ателланъ и исполнялъ роль Маккуса, тупого деревенскаго парня въ маскѣ съ ослиными ушами; а третье прозвище значитъ „плоскогоій". Это послѣднее. наименѣе характерное для автора комедіи названіе вытѣснило другія, и потомство знаетъ его только какъ Плавта. Но для насъ его тройное имя важно потому, что подтверждаетъ его профессію актера. Такъ что Плавтъ, какъ Мольеръ и Шекспиръ, былъ одновременно актеромъ и драматургомъ. Плавтъ былъ плебейскаго происхожденія. Одно время, когда актеръ-маккусъ былъ не у дѣлъ, Плавтъ работалъ на мельницѣ въ качествѣ батрака. Впрочемъ, біографія Плавта для насъ далеко не ясна.

Среди 21 комедіи Плавта, до насъ дошедшихъ, нѣтъ ни одной оригинальной. Авторъ ничуть не скрываетъ, что обрабатывалъ пьесы греческихъ авторовъ. Напротивъ, греческое происхожденіе комедіи служило особой рекомендаціей, какъ еще не такъ давно у насъ въ Россіи увлекались французской комедіей. Въ прологѣ Плавтъ чистосердечно признавался публикѣ: предлагаемая вашему вниманію комедія называется такъ-то, писалъ ее тотъ-то, перевелъ ее вашъ покорный слуга Маккусъ и далъ ей такое-то названіе. Часто, впрочемъ, римская комедія восходитъ не къ одному греческому оригиналу, а составлена изъ двухъ пьесъ. Но это не мѣняетъ сущности дѣла. Итакъ, римская комедія не столько отражаетъ бытъ республиканскаго Рима, сколько повторяетъ темы и типы ново-аттической комедіи, иногда противорѣчащіе нравамъ римской жизни. Рабъ-интриганъ, напримѣръ, былъ совершенно немыслимъ въ римской средѣ, гдѣ господствовалъ принципъ servi sunt res=

рабы—венцы. Но эта экзотичность сама по себѣ могла нравиться, и во всякомъ случаѣ забавляла римлянина съ его трезвымъ укладомъ жизни. Съ другой стороны, зависимость плавтовскихъ комедій отъ греческихъ оригиналовъ вовсе не исключаетъ нѣкоторыхъ признаковъ самобытности. Прежде всего Плавтъ характеризуется своимъ языкомъ, отражающимъ уличный жаргонъ Рима. Итакъ, этотъ грубый, но въ то же время красочный и сочный слогъ обличаетъ въ Плавтѣ плебея. Тутъ однако загадка: какъ связать его простонародность со знаніемъ греческаго языка? Ясно, что Плавтъ имѣлъ какое-то отношеніе къ эллинистической культурѣ, но гдѣ и при какихъ условіяхъ, объ этомъ у насъ свѣдѣній не имѣется.

Значеніе Плавта для развитія комедіи огромно. Онъ вліялъ на Мольера и другихъ драматурговъ новаго времени не только въ цѣломъ, какъ образецъ интриги и мастеръ комическихъ типовъ, но можно указать и на опредѣленныя точки соприкосновенія плавтовской и новой комедіи. Такъ „Комедія о ларцѣ“ (Aulularia) содержитъ типъ скупого, перенятаго Мольеромъ и черезъ него попавшаго и въ русскую литературу. „Хвастливый воинъ“ (Miles gloriosus) служилъ праобразомъ для шекспировскаго Фальстафа. Комедія „Менехми“ построена на поразительномъ сходствѣ братьевъ-близнецовъ, фамилія которыхъ и послужила заглавіемъ комедіи. Путаница, вызванная пребываніемъ ихъ въ одномъ и томъ же городѣ, прекращается только тогда, когда оба брата встрѣчаются. Шекспиръ въ своей „Комедіи ошибокъ“ усугубилъ этотъ мотивъ тѣмъ, что ввелъ рядомъ съ господами-близнецами еще слугъ-близнецовъ. Схожее недоразумѣніе представлено въ комедіи „Амфитруонъ“. Юпитеръ пользуется отсутствіемъ Амфитруона, чтобы поухаживать за его женой. Для этого онъ принимаетъ обликъ супруга, а сопровождающій его Меркурій превращается въ слугу послѣдняго. Но вотъ возвращается настоящій Амфитруонъ со своимъ слугой. Получается рядъ смѣшныхъ сценъ между подлинными лицами и богами, принявшими ихъ видъ, пока Юпитеръ не сбрасываетъ съ себя маски. „Амфитруона“ встрѣчаемъ и среди репертуара Мольера.—Другіе примѣры вліянія Плавта выяснятся намъ въ своемъ мѣстѣ.

Теренцій былъ рожденъ рабомъ великодушнаго римскаго сенатора, который, замѣтивъ способности своего раба, далъ ему хорошее воспитаніе, отпустилъ его на свободу и даже подарилъ ему круглую сумму денегъ. Такъ Теренцій получилъ возможность вращаться среди золотой молодежи Рима и даже совершить путешествіе въ Грецію. 26-ти лѣтъ Теренцій скончался, оставивъ потомству всего 6 комедій.

То, что было сказано относительно комедій Плавта, можно примѣнить и къ пьесамъ Теренція. И его комедіи не оригинальны, а восходятъ къ греческимъ образцамъ. И Теренцій показываетъ намъ свое лицо собственно только въ языкѣ. Но въ отличіе отъ Плавта Теренцій выражается изысканной рѣчью образованныхъ классовъ. Поэтому въ средніе вѣка, когда латинскій языкъ пріобрѣлъ международное значеніе, усиленно читали комедіи Теренція, чтобы выучиться у него формуламъ обхожденія. А вліяніе Теренція на новую комедію было не меньше, чѣмъ Плавта. Примѣромъ можетъ служить его комедія „Adelphoe“, что на греческомъ языкѣ значитъ „Два брата“. Одинъ братъ воспиталъ своего сына гуманно и поэтому сохранилъ его довѣріе даже тогда, когда сынъ полюбилъ бѣдную, но славную дѣвушку. Другой братъ держитъ своего сына въ ежовыхъ рукавицахъ, но тѣмъ не менѣе послѣдній находитъ возможность познакомиться и сблизиться съ менѣе достойной дѣвушкой. Гуманный братъ остался въ лучшихъ отношеніяхъ и съ племянникомъ, строгій же братъ не любимъ даже роднымъ сыномъ. Впрочемъ, въ концѣ комедіи попрекается и излишняя уступчивость, но въ общемъ симпатіи автора за мягкое воспитаніе. Въ данномъ случаѣ мы имѣемъ зачатокъ комедій Мольера „École des maris“ и École des femmes“.

Итакъ, значеніе Плавта и Теренція опредѣляется посредничествомъ между ново-аттической комедіей и Мольеромъ и Шекспиромъ. Греческіе оригиналы затеряны, и безъ римскихъ драматурговъ не было бы связи между комедіей древности и современнымъ театромъ. Послѣдній же позаимствовалъ черезъ Плавта и Теренція у эллиновъ не только комедійные сюжеты и типы, но и ту глубокую человѣчность, которая отличаетъ всѣ художественные творенія Эллады, отъ Гомера до Менандра. Марьяжный мотивъ, служащій

стержнемъ этой комедіи, не только общепонятенъ, но и безконечно занимателенъ, а побочныя лица, суетящіяся вокругъ этого событія, содѣйствуя или мѣшая влюбленнымъ, обнаруживаютъ также наиболѣе жезнерадостныя стороны своихъ характеровъ. Эллинскій духъ спасъ комедію отъ узкой спеціализаціи и мелочно-злобной насмѣшки.

Вѣкъ Августа.

Когда Римъ распространилъ свое владычество надъ всѣми странами Средиземнаго моря, то онъ сдѣлался центромъ тогдашняго культурнаго міра, куда стекались всевозможныя идейныя теченія, начиная эллинизмомъ съ его морально-философскими системами и кончая каппадокійскимъ кровавымъ культомъ Ма и таинственнымъ почитаніемъ египетской Исиды. Зачатки самостоятельной умственной культуры римскаго народа были подавлены этимъ наплывомъ чужихъ элементовъ. Въ концѣ концовъ у римлянъ не осталось ничего своего—ни религіи, ни поэзіи, ни искусства. Патріархальный бытъ республиканскаго Рима смѣнился развращенностью, гдѣ роскошь и утонченность сочетались съ первобытнымъ варварствомъ. Доблести римлянъ стали преданіемъ. Старинныя формы управленія оказались недѣйствительными для удержанія въ состояніи равновѣсія разъѣденнаго безвѣріемъ и безпринципностью общества. Одна смута смѣнялась другой. Общество жаждало сильнаго человѣка, способнаго укротить эту пеструю массу, въ которую теперь превратилось населеніе Рима. Такого спасителя видѣли въ лицѣ Юлія Цезаря, но убійство его заговорщиками въ 44 г. до Р. Хр. разрушило всѣ надежды. Опять возобновились внутреннія распри. Но въ 31 г. до Р. Хр. Августъ объявилъ себя императоромъ Рима, и всѣ облегченно вздохнули.

Первой и главной задачей Августа было укрѣпить свою власть. Легіонерамъ онъ роздалъ земельные участки въ Италіи и въ провинціяхъ. Римскую чернь онъ привлекъ на свою сторону роскошными зрѣлищами, но также и раздачей

хлѣба и денежныхъ пособій. Вообще, публика въ имперскомъ Римѣ такъ привыкла къ тому, чтобы ее и развлекали и кормили на казенный счетъ, что беззастѣнчиво требовала хлѣба и зрѣлищъ—panem et circenses. Августъ старался влiять на каждый классъ населенія особымъ способомъ, чтобы всѣ примирились съ создавшимся положеніемъ вещей. Какъ большинство образованныхъ людей того времени, Августъ самъ пописывалъ стихи и высоко цѣнилъ поэзію. Объявивъ себя императоромъ, Августъ рѣшилъ использовать поэзію для своихъ цѣлей и внушалъ поэтамъ тѣ идеи, которыя казались ему полезными для его политики. Такъ поэзія стала въ Римѣ общественной силой, хотя немного въ другомъ духѣ, чѣмъ въ Элладѣ. Тамъ поэзія, выросшая изъ нѣдръ народа, отвѣчала его идейнымъ запросамъ, здѣсь поэзія обращалась къ народу, по природѣ ей чуждому и безразличному.

Помощникомъ Августа въ попыткѣ использовать поэтовъ для популяризаціи своихъ цѣлей сталъ Меценатъ, имя котораго сдѣлалось нарицательнымъ въ смыслѣ просвѣщеннаго покровителя наукъ и искусствъ. Меценатъ былъ потомкомъ этрусскихъ царей, обладалъ несмѣтнымъ богатствомъ и жилъ въ Римѣ въ качествѣ друга императора, не занимая никакой оффиціальной должности. Дворецъ и роскошные сады Мецената служили сборищемъ для всѣхъ интеллигентныхъ людей Рима. Художники, поэты и даже презрѣнные въ то время актеры пользовались особымъ вниманіемъ хозяина. Жизнь этого кружка казалась воплощеніемъ идеаловъ Эпикура. Тонъ былъ непринужденный, но близость хозяина къ императору обязывала и гостей. Пользуясь гостепріимствомъ Мецената, они становились вольными или невольными опорами трона.

Три поэта вѣка Августа сохранили сугубое значеніе и для дальняго потомства—Вергилій, Горацій и Овидій. Изъ нихъ только послѣдній былъ на 20 лѣтъ моложе Августа и пережилъ его нѣсколькими годами. Но Вергилій и Горацій принадлежали къ тому же поколѣнію, какъ и Августъ, и Меценатъ, и умерли еще до Р. Хр., въ то время, какъ имераторъ достигъ весьма почтеннаго возраста (77 лѣтъ) и скончался въ 14 г. послѣ Р. Хр.

Вергилій.

Вергилій родился въ имѣніи своего отца, мелкаго фермера, по близости Мантуи. Чтобы докончить свое образованіе, юноша Вергилій пріѣхалъ въ Римъ. Но скоро онъ испыталъ то разочарованіе, которое неминуемо ждетъ каждаго деревенскаго жителя, переѣзжающаго въ столицу. Безпощадная борьба за существованіе, равнодушное отношеніе къ человѣческимъ страданіямъ, духовное одиночество среди кишащей, многолюдной толпы—вотъ нѣсколько чертъ столичной жизни, которыя не могутъ не оскорбить благодушнаго провинціала. Такъ возникаетъ тоска по деревнѣ, и поневолѣ послѣдняя начинаетъ рисоваться въ воображеніи разочарованнаго горожанина въ розовомъ свѣтѣ. Идиллическое настроеніе, охватившее и молодого Вергилія, пробуждаетъ въ немъ поэта. Подражая Өеокриту, Вергилій сочиняетъ 10 пастушескихъ поэмъ, собранныхъ впослѣдствіи подъ общимъ заглавіемъ Bucolica. Такъ какъ греческое bukolos = волопасъ (ср. быкъ), то идиллическая поэзія часто называется и буколической. Успѣхъ „Буколикъ" былъ громадный: съ одной стороны, пресыщенные наплывомъ чужеземныхъ культурныхъ вліяній римляне сочувствовали этой прикрашенной обрисовкѣ жизни на лонѣ природы, съ другой, Вергилій вплеталъ въ разговоры пастуховъ намеки на текущія событія, напримѣръ, на разореніе фермеровъ гражданскими войнами, и эти намеки придавали его идилліямъ злободневный интересъ. Въ одной изъ поэмъ Вергилій пророчествуетъ скорѣйшее наступленіе „золотого вѣка" послѣ „желѣзнаго вѣка", тогда переживаемаго. Въ этой поэмѣ въ средніе вѣка видѣли предсказаніе на жизнь и ученіе Іисуса Христа.

Оставаясь въ той же буколической полосѣ, Вергилій предпринимаетъ большой поэтическій трудъ — изложить стихами сельско-хозяйственныя занятія: обработку земли, садоводство, скотоводство и пчеловодство. Это стихотворное руководство для сельскаго хозяина, прозванное Вергиліемъ Georgica (ср. гео-метрія, гео-графія, отъ греческаго ge = земля), было уже заданіемъ, навязаннымъ поэту Меценатомъ и Августомъ. Скромный сынъ фермера изъ далекой провинціи сталъ знаменитымъ поэтомъ, на котораго сыпа-

лись щедрые дары царственныхъ покровителей. Теперь уже Вергилій жилъ въ собственномъ палаццо, лѣто проводилъ въ Неаполѣ, въ собственной виллѣ, имѣлъ также виллы въ другихъ модныхъ тогда курортахъ, а умирая оставилъ многомилліонное состояніе. Но принятіе такихъ даровъ обязывало. Пришлось подчинить свою музу политическимъ цѣлямъ Августа. Императоръ же льстилъ себя надеждой, что римляне, увѣровавъ въ спасительность имперіи, переродятся также нравственно и вернутся къ патріархальному укладу жизни предковъ. Вотъ почему было важно представить оторванному отъ земли читателю прелести сельскаго хозяйства въ наиболѣе привлекательномъ видѣ. Нужно было напомнить эпикурейцамъ, что въ жизни есть и трудовая сторона, которая вовсе не унизительна и даже таитъ въ себѣ великую сладость. Можно сомнѣваться, чтобы „Георгики“ принесли какую-нибудь реальную пользу, но для развитія Вергилія эта сельско-хозяйственная поэма послужила переходомъ къ болѣе грандіозному, также внушенному ему Августомъ замыслу.

Римляне не могли безъ обиды вспоминать, что у нихъ нѣтъ такой національной эпопеи, какъ у покореннаго ими маленькаго греческаго народа. Заполнить этотъ пробѣлъ стало очередной задачей Вергилія. Вмѣстѣ съ тѣмъ предстояло восхвалить молодого императора и связать его родъ съ древнѣйшими судьбами Рима, чтобы авторитетъ его опирался не только на грубую силу, но и на освященную временемъ традицію. Такъ было задумано наиболѣе монументальное произведеніе римской литературы „Энеида“. 10 лѣтъ слишкомъ Вергилій работалъ надъ этимъ произведеніемъ и даже отправился въ Грецію, чтобы вдали отъ шумнаго свѣта окончательно отдѣлать его стихъ и слогъ. Какъ на бѣду, Августъ засталъ его въ Аѳинахъ и убѣдилъ возвратиться въ Римъ. Во время морского переѣзда изъ Греціи въ Италію Вергилій заболѣлъ и умеръ въ Бриндизи. Передъ своей смертью онъ просилъ не обнародовать „Энеиды“, такъ какъ онъ не успѣлъ довести ея форму до того совершенства, которое удовлетворяло бы его, но Августъ не рѣшился уничтожить произведеніе, равнаго которому не было на латинскомъ языкѣ. Недочеты въ слогѣ были, можетъ быть, замѣтны современникамъ Вергилія, и то лишь

самымъ образованнымъ, но потомству оставалось только восхищаться благородствомъ и изяществомъ языка, на которомъ написана „Энеида“. На русскій языкъ „Энеида“ переведена А. Фетомъ (I—II Москва 1888).

Подражая Гомеровскимъ эпопеямъ и какъ бы продолжая традицію „Иліады“, Вергилій избѣжалъ связь римскаго прошлаго съ греческимъ народомъ. Его герой троянецъ Эней, начальникъ отряда Дардановъ. Когда была разрушена Троя, Эней, неся на спинѣ престарѣлаго отца Анхиса и ведя за руку своего сына Юла, спасается и отправляется искать себѣ новое мѣсто для поселенія. Послѣ долгихъ скитаній по Средиземному морю, Эней пріѣзжаетъ къ устью Тибра и тутъ основываетъ Римъ. Такимъ образомъ, римляне сдѣланы Вергиліемъ какъ бы потомками троянцевъ, а Юлъ родоначальникомъ рода Юліевъ, къ которому принадлежалъ и Августъ. Сотворивъ національную эпопею, Вергилій вмѣстѣ съ тѣмъ воспѣлъ и предка Августа. Пусть Троя разрушена! Она возродилась въ Римѣ и отомстила за походъ Агамемнона покореніемъ эллиновъ римскимъ оружіемъ.

„Энеида“ состоитъ изъ 12 пѣсенъ, изъ которыхъ первыя 6 посвящены скитаніямъ Энея изъ страны въ страну, отъ острова къ острову, а слѣдующія 6 описываютъ борьбу Энея у устьевъ Тибра съ разными врагами. Такимъ образомъ, первая половина „Энеиды“ является подражаніемъ „Одиссеи“, а вторая половина отражаетъ описанія „Иліады“. Если Гомеровскія эпопеи можно уподобить дико растущему лѣсу, гдѣ въ иныхъ мѣстахъ непролазная чаща, а въ другихъ пустошь, здѣсь живописные виды, а тамъ сухая заросль, то „Энеида“ напоминаетъ намъ англійскій паркъ, гдѣ искусный садовникъ провелъ дорожки какъ будто по линейкѣ и тщательно размѣрилъ, гдѣ должно стоять какое дерево.

Какъ Одиссей разсказываетъ у феакійцевъ, на пиру у царя Алкиноя, о своихъ похожденіяхъ, такъ и Эней, заброшенный на 7-мъ году своихъ странствованій на берегъ сѣверной Африки, разсказываетъ въ Карѳагенѣ, на пиру у царицы Дидоны, о своихъ приключеніяхъ. Подробно Эней описываетъ разрушеніе Трои, какъ былъ убитъ Пріамъ, какъ увлекли въ плѣнъ Касандру, какъ спасся самъ Эней

съ отцомъ и сыномъ. Далѣе слѣдуетъ рядъ переѣздовъ и встрѣчъ съ чудовищами. Анхисъ умираетъ во время пути.— Разсказъ Энея, а также и представительный видъ троянскаго героя производятъ на Дидону такое впечатлѣніе, что она рѣшаетъ уговорить его жениться на ней. Планъ этотъ какъ будто удается. Эней ослѣпленъ ея красотой и забылъ о дальнѣйшей цѣли своего плаванія. Тогда Юпитеръ шлетъ Меркурія на землю и поручаетъ ему напомнить Энею, что онъ призванъ на царство въ Италійской землѣ, что онъ обязанъ возвеличить Трою и, соорудивъ новый городъ, подвести всѣ страны подъ свои законы. Сперва Эней пытается бѣжать тайно. Но Дидона узнаетъ объ его намѣреніи и дѣлаетъ ему упреки. Напрасно она умоляетъ Энея остаться. Онъ не поддается никакимъ мольбамъ. Когда онъ уѣзжаетъ, Дидона проклинаетъ его. Затѣмъ она велитъ соорудить костеръ и взошедши на него, прокалываетъ себя мечомъ.

Но трепеща и отъ думъ одичавъ ужасныхъ, Дидона,
Взоромъ кровавымъ кружа и на дрожащихъ ланитахъ
Въ пятнахъ вся, и блѣдна уже предстоящею смертью,
Въ сокровенный покой ворвалась и въ ярости страшной
На костеръ поднялась и мечъ обнажила Дарданскій,
Даръ, что выпрошенъ былъ не на такія послуги.
Тутъ, какъ взглянула она на Иліонское платье
И на ложе свое, въ слезахъ и въ раздумьи промедля,
Бросилась прямо въ постель и послѣднія молвила рѣчи:
„Милыя платья, пока и богъ и судьбы дозволяли,
Душу примите мою и меня отъ кручины спасите.
Я прожила, и тотъ путь, что судьба даровала, свершила.
Нынѣ подъ землю сойду своею великою тѣнью.
Городъ прекраснѣйшій я основала и видѣла стѣны,
Мщенье за мужа воздавъ, наказала враждебнаго брата;
Счастье, ахъ счастье бы знать, когда-бъ къ берегамъ нашимъ только
Дардановъ корабли не прикасались во вѣки!“
Молвила и, лицомъ припадая къ постели, сказала:
„Безъ отмщенья умрешь, но умри, вѣдь и это отрадно.
Съ моря пусть этотъ огонь глазами увидитъ жестокій
Дарданъ и смерти моей съ собою онъ признакъ увозитъ“.
Молвила; и посреди этихъ словъ отъ желѣза разслабшей
Видятъ служанки ее, и мечъ, пѣнящійся кровью,
Въ обагренныхъ рукахъ. Поднялся вопль по высокимъ
Заламъ; несется молва по сотрясенному граду,
Плачемъ и стономъ дрожатъ и завываніемъ женскимъ
Всѣ дома; и гудетъ великимъ стенаніемъ воздухъ.

(Пѣснь IV, стихи 642—668).

Романъ Дидоны и Энея одно изъ лучшихъ мѣстъ эпопеи Вергилія, которое заставляетъ признать въ авторѣ вдохновеннаго, непосредственнаго поэта. Въ средніе вѣка пользовалась большой популярностью французская передѣлка „Roman d'Enéas“, и вплоть до настоящаго времени не забыта эта классическая любовная пара, явившаяся отраженіемъ Калипсо и Одиссея.

Отплывъ отъ берега сѣверной Африки, Эней пристаетъ къ Сициліи. Такъ какъ со смерти его отца Анхиса прошелъ ровно годъ, то Эней устраиваетъ жертвоприношеніе и рядъ игръ—гонку судовъ, состязаніе въ бѣгѣ, кулачный бой и стрѣльбу въ цѣль. Оставивъ часть своего отряда въ Сициліи ради колонизаціи края, Эней ѣдетъ въ Италію, посѣщаетъ храмъ Аполлона и встрѣчается здѣсь съ прорицательницей Сивиллой. Услышавъ ея подбадривающее предсказаніе, Эней хочетъ спуститься въ царство мертвыхъ, чтобы свидѣться со своимъ отцомъ. Принесши жертвы подземнымъ богамъ, Сивилла ведетъ Энея къ рѣкѣ, отдѣляющей міръ живыхъ отъ мертвыхъ. Описаніе паромщика Харона и его дѣятельности представлено весьма наглядно.

Эти воды блюдетъ и рѣки паромщикъ ужасный
Въ страшной грязи Харонъ; у него-жъ подбородокъ густою
Сѣдиною покрытъ, нечесанъ, и очи сверкаютъ.
Грязное платье узломъ съ плеча у него ниспадаетъ,
Самъ ладью онъ багромъ проводитъ и парусами
Правитъ и въ темномъ своемъ челнѣ тѣла перевозитъ:
Онъ ужъ старикъ, но крѣпка и цвѣтуща старость у бога.
Вся разливаясь толпа сюда къ берегамъ устремлялась,
Жены и мужи, тѣла великихъ героевъ, скончавшихъ
Жизнь, и отроки тутъ и незамужнія дѣвы
И предъ глазами отцовъ на костры возложенныя чада:
Какъ въ лѣсахъ подъ морозъ осенній первый слетаетъ
Множество павшихъ листовъ, иль къ землѣ съ пучины высокой
Множество скучится птицъ, когда зима ледяная
Гонитъ ихъ черезъ моря и къ теплымъ землямъ посылаетъ.
Первые тутъ стоятъ, моля о своей переправѣ,
И простираютъ, стремясь къ противному берегу, руки.
Но перевощикъ то тѣхъ, то другихъ принимаетъ, угрюмый,
А иныхъ далеко отъ берега прочь отгоняетъ.

(Пѣснь VI, стихи 298—316).

Переѣхавъ рѣку мертвыхъ, Эней встрѣчаетъ на своемъ пути другое препятствіе—адскую собаку Цербера, чудовище о трехъ головахъ. Но Сивилла приготовила для нее

пряникъ изъ меда и снотворныхъ зелій, проглотивъ который Церберъ свалился на землю и растянулся во весь свой огромный ростъ. Затѣмъ они проходятъ мимо судьи мертвыхъ, указывающаго послѣднимъ ихъ мѣста. Рядомъ пребываютъ въ Поляхъ Скорби тѣни малолѣтнихъ дѣтей, несправедливо казненныхъ, самоубійцъ и жертвъ любви. Тутъ же Эней узнаетъ и тѣнь Дидоны. Напрасно онъ умоляетъ ее остановиться; никакъ онъ не ожидалъ, что причинитъ ей столь великое горе; вѣдь, противъ воли покинулъ онъ ея берегъ. Рѣчь Энея не производитъ на нее никакого впечатлѣнія, и отвернувшись отъ него, Дидона скрывается въ тѣнистой рощѣ. Далѣе, Эней проникаетъ въ Тартаръ, гдѣ грѣшники подвергаются разнымъ карамъ. Столь велико разнообразіе наказаній, что Сивилла отказывается удовлетворить любопытство Энея.

Будь хотя сто у меня языковъ и сотня же глотокъ,
Голосъ желѣзный, я все-жъ объять всѣ виды злодѣйства
И имена перечесть наказаній всѣхъ не смогла бы...
(Пѣснь VI, стихи 625—627).

Наконецъ, Эней вступаетъ въ жилище блаженныхъ—въ Элисій. Здѣсь все освѣщено яркимъ солнечнымъ свѣтомъ, обильная растительность украшаетъ землю, а мертвые предаются пріятнымъ развлеченіямъ: одни занимаются гимнастикой, другіе пляшутъ, третьи любуются своими конями и колесницами, особая компанія весело пируетъ, а пѣвецъ Орфей играетъ на лирѣ. Увидѣвъ Анхиса, Эней пытается обнять его, подобно тому, какъ Одиссей хочетъ обнять свою мать.

Трижды силился тутъ охватить онъ шею руками,
Трижды образъ, вотще объятый, отъ рукъ ускользаетъ,
Легкій словно бы вѣтръ и снамъ окрыленнымъ подобный.
(Пѣснь VI, стихи 700—702).

Зато Анхисъ даетъ сыну рядъ объясненій по поводу чудесъ Элисейскихъ полей. Такъ надъ рѣкой Летой, дающей забвенье, летало много тѣней. Это тѣни, которыя готовятся вновь возвратиться къ жизни. Черезъ тысячу лѣтъ послѣ смерти тѣни, очистившись въ Элисіи, вновь должны возвратиться на землю. Эту стаю тѣней, на-

рящихъ надъ Летой, поэтъ сравниваетъ съ роемъ пчелъ, жужжащихъ межъ цвѣтовъ.

Видитъ Эней между тѣмъ въ уединенной долинѣ
Отдѣльный лѣсокъ и въ немъ шумящій кустарникъ,
И Летійскій потокъ, что течетъ у жилищъ безмятежныхъ.
Тутъ кругомъ безъ числа летало племенъ и народовъ:
И какъ бы на лугахъ, гдѣ пчелы въ ясное лѣто
На различныхъ цвѣтахъ сидятъ и къ лиліямъ бѣлымъ
Льнутъ, летая кругомъ: гудетъ отъ шуму все поле.

(Пѣснь VI, стихи 703—709).

Среди тѣней будущихъ поколѣній Анхисъ показываетъ Энею все его будущее потомство, всѣхъ главныхъ представителей рода Юліевъ и рядъ славныхъ римлянъ. Императору Августу посвящается такое пророчество:

Здѣсь тотъ мужъ; онъ здѣсь тебѣ возвѣщенный такъ часто.
Августъ Цезарь, тотъ сынъ Божества, что вновь золотые
Въ Лацій [1]) вѣка возвратитъ, въ поля, гдѣ царствовалъ древле
Самъ Сатурнъ; пронесетъ онъ власть къ Гарамантамъ [2]) и къ Индамъ.
Та земля далеко за предѣлами нашихъ созвѣздій,
Далѣе солнца путей годовыхъ, гдѣ Атлантъ небоносецъ
Ось въ блестящихъ звѣздахъ на плечѣ своемъ обращаетъ.
Передъ приходомъ того уже нынѣ Каспійскія царства
По прорицанью боговъ трепещутъ и край Меотійскій [3]),
И въ смятеньи дрожатъ семиричнаго устія Нила.

(Пѣснь VI, стихи 791—800).

Наконецъ Анхисъ, перечисливъ выдающихся римлянъ, готовъ уступить другимъ народамъ первенство въ искусствахъ, въ наукахъ и краснорѣчіи, но Риму предвѣщаетъ власть надъ міромъ.

Одушевленную мѣдь пусть куютъ другіе нѣжнѣе.
Также изъ мрамора пусть живые лики выводятъ,
Тяжбы лучше ведутъ, и также неба движенья
Тростію лучше чертятъ, и восходъ свѣтилъ возвѣщаютъ.
Ты же народы вести, о Римлянинъ, властію помни—
Вотъ искусства твои—налагать обычаи мира,
Подчиненныхъ щадить и завоевывать гордыхъ.

(Пѣснь VI, стихи 847—853).

Послѣ этихъ предвѣщаній Анхисъ указываетъ Энею путь изъ преисподней.—Опять передъ нами эпизодъ „Энеиды“, отражающій схожій разсказъ изъ „Одиссеи“. Конечно, со

---

1) Лацій=Latium, откуда прилагательное latinus=латинскій.
2) Африканскій народъ.
3) У Азовскаго моря.

временъ Гомера взглядъ на царство мертвыхъ измѣнился. Если въ „Одиссеѣ“ всѣ тѣни пребываютъ въ одинаково неприглядныхъ условіяхъ, что даже Ахиллесъ охотнѣе жилъ бы послѣднимъ батракомъ на землѣ, чѣмъ царствовалъ бы среди мертвыхъ, то въ „Энеидѣ“ строго выдѣлились три области: Поля Скорби, Тартаръ и Элисій. Въ зависимости отъ такого разграниченія Эней самъ долженъ пройти по всѣмъ этимъ областямъ и не можетъ довольствоваться пассивной ролью Одиссея, который у входа въ адъ ждетъ, чтобы тѣни вышли къ нему. Но отсюда вытекаетъ еще другой мотивъ: живой не можетъ проникнуть въ царство мертвыхъ безъ провожатаго. Такъ опредѣлилась роль Сивиллы. Новымъ является у Вергилія также дѣятельность Харона и описаніе Цербера. Теорія возвращающихся душъ не существовала еще въ Гомеровскія времена и очень пришлась кстати для прославленія Августа и міровой роли Рима. Но главный пріемъ введенія этого эпизода и у Гомера, и у Вергилія одинъ и тотъ же: живой бесѣдуетъ съ тѣнями усопшихъ о земныхъ дѣлахъ. Впрочемъ, зависимость Вергилія отъ Гомера сказывается и въ подробностяхъ, напримѣръ, встрѣча Энея съ отцомъ и Одиссея съ матерью.

Слѣдующая пѣснь „Энеиды“ начинаетъ собою ту часть, которая возникла въ подражаніе „Иліадѣ“. Оставивъ царство мертвыхъ, Эней пріѣзжаетъ къ устью Тибра и проситъ у мѣстнаго царя Латина разрѣшеніе заложить городъ въ его области. Самъ Латинъ противъ этого ничего не имѣетъ, но на Энея ополчается, сосѣдній царь Турнъ и многочисленныя италійскія племена. Такъ начинается война, которая, подобно Троянской, въ сущности ведется изъ-за обладанія женщиной, у Гомера прекрасной Еленой, у Вергилія дочерью Латина, Лавиніей. Какъ въ „Иліадѣ“ исходъ войны долженъ рѣшиться единоборствомъ Ахиллеса съ Гекторомъ, такъ здѣсь въ послѣдней пѣснѣ описывается борьба Энея съ Турномъ. Пока Эней уѣхалъ за море, чтобы созвать себѣ союзниковъ, Турнъ пользуется его отсутствіемъ, тѣснитъ враговъ и готовится сжечь корабли. Возвратившійся Эней клонитъ побѣду въ свою сторону и вызываетъ Турна на единоборство. Побѣдой Энея кончается поэма.

Если бы вдаваться въ подробности, то сходство съ „Иліадой“ второй половины „Энеиды“ стало бы для насъ

поразительно яснымъ. Вулканъ куетъ Энею щитъ, какъ Гефестъ Ахиллесу. Боги интересуются борьбой и даже стараются вліять на ея исходъ, кто за Энея, кто за Турна. Венера, напримѣръ, передъ единоборствомъ вылечиваетъ раненую руку Энея. И такихъ параллелей между Гомеромъ и Вергиліемъ можно найти очень много. Что же, хочется спросить, у Вергилія оригинальнаго?—Историческая перспектива. Римъ связывается съ Троей, Августъ съ Энеемъ. Это въ прошломъ. Но для будущаго указывается на выдающуюся роль Рима, которому предстоитъ собрать подъ свое покровительство народы земли и дать имъ миръ и порядокъ. Эту мысль не только оцѣнили современники поэта, но съ тѣхъ поръ какъ въ Римѣ былъ учрежденъ папскій престолъ, она пріобрѣла особое значеніе съ точки зрѣнія христіанства. И въ средніе вѣка относились съ благоговѣніемъ къ Вергилію, какъ къ поэту, предвѣщавшему миссію папскаго Рима. Пытались даже находить у Вергилія предсказаніе рожденія Іисуса Христа. Вокругъ его имени слагались легенды. Къ его могилѣ въ Неаполѣ совершались паломничества.

Кромѣ этой исторической идеи Вергилію нужно поставить въ заслугу характеристику Энея. Это не своенравный, заносчивый Ахиллесъ, но также и не искатель приключеній Одиссей. Герой „Энеиды“ прежде всего человѣкъ долга. Отсутствіемъ фантазіи и пылкаго темперамента Эней подходитъ подъ типъ трезваго, холоднаго римлянина. Безъ громкихъ словъ онъ дѣлаетъ нужное. Подчиняется велѣнію боговъ безъ ропота. Добросовѣстно выполняетъ всѣ религіозные обряды. Эней—идеалъ, выставленный въ назиданіе поколѣнію, забывшему и долгъ, и уваженіе къ богамъ.

Страннымъ намъ можетъ показаться прославленіе Августа въ столь превыспренной формѣ. Но смягчающимъ обстоятельствомъ для Вергилія можетъ служить то, что онъ льстилъ не столько личности императора, сколько имперіи, блага которой онъ испыталъ какъ сынъ фермера и какъ уроженецъ сѣверной Италіи. До установленія имперіи имѣніе отца постоянно подвергалось опасности конфискаціи; теперь онъ могъ быть увѣреннымъ въ томъ, что никто его съ земли не сгонитъ. Далѣе, Вергилій съ благодарностью относился къ имперіи, даровавшей населенію сѣверной Ита-

ліи гражданское полноправіе. Поэтому нельзя смотрѣть на Вергилія только, какъ на придворнаго поэта, который за деньги и подарки восхваляетъ своего покровителя. Восторгъ Вергилія передъ Августомъ былъ искреннимъ и еще поддерживался тѣмъ ослѣпительнымъ впечатлѣніемъ, которое производила дворцовая культура на провинціала. Вергилій обладалъ способностью восторгаться, не замѣчая тѣневыхъ сторонъ. Этотъ идеализмъ Вергилія совпалъ съ политическимъ разсчетомъ Августа. А потому Вергилія носили на рукахъ. Ему строили дворцы и виллы. Его забрасывали золотомъ.

И Вергилій сохранилъ свою популярность и у потомства. Въ средніе вѣка его читали во всѣхъ монастырскихъ школахъ, учили наизусть его стихи, брали его въ образецъ для собственныхъ стихотворныхъ опытовъ. Въ эпоху Возрожденія Вергилій сталъ символомъ античной культуры. А въ классическомъ образованіи новѣйшаго времени центральное мѣсто занялъ Вергилій. Принимая во вниманіе, что въ средніе вѣка читали изъ античныхъ поэтовъ исключительно Вергилія, слѣдуетъ признать въ немъ того автора, котораго люди изучали больше, чѣмъ кого-либо изъ поэтовъ.

Горацій.

Горацій былъ родомъ изъ южной Италіи, гдѣ кромѣ латинскаго также былъ распространенъ греческій языкъ. Будучи знакомъ съ послѣднимъ съ дѣтства, Горацій могъ мечтать одно время стать греческимъ поэтомъ. Но затѣмъ онъ удовольствовался тѣмъ, что перенесъ формы греческой лирики, размѣры Саффо, Алкея, Архилоха и др. въ латинскую литературу. Такъ онъ самъ опредѣлилъ свое значеніе.

Отецъ Горація былъ отпущеннымъ на свободу рабомъ, имѣвшимъ на свѣтѣ лишь одну радость и заботу — своего единственнаго сына. Чтобы дать ему хорошее образованіе, отецъ перебирается въ Римъ и тутъ занимаетъ должность судебнаго пристава, выражаясь современнымъ терминомъ. Сына онъ провожаетъ къ учителю и ревниво оберегаетъ отъ соблазновъ столицы. Когда молодому Горацію уже нечему было учиться въ Римѣ, отецъ даетъ ему возможность съѣздить въ Аѳины, предоставляя его

самому себѣ—пусть поплаваетъ „безъ пробковаго пояса“. Недолго спустя заговорщики убили Юлія Цезаря, и Брутъ пріѣхалъ въ Аѳины образовать войско для рѣшительнаго сраженія съ приверженцами имперіи. Его пропаганда нашла живой откликъ среди аристократическихъ юношей, пріѣхавшихъ въ Грецію учиться, и къ головорѣзамъ-энтузіастамъ принадлежалъ и Горацій. Онъ даже былъ назначенъ военнымъ трибуномъ, который въ римскомъ войскѣ командовалъ отрядомъ въ 6000 человѣкъ. Это назначеніе свидѣтельствуетъ о легкомысленной организаціи послѣдней борьбы за республику. Не безъ юмора Горацій впослѣдствіи вспоминаетъ, какъ онъ въ сраженіи при Филиппахъ бросилъ щитъ и побѣжалъ во всѣ лопатки.

Воспользовавшись общей амнистіей, Горацій возвратился въ Римъ, но уже безъ надежды на успѣшную карьеру. Отецъ его тѣмъ временемъ умеръ. Наконецъ, онъ получилъ мѣсто писаря въ одной изъ канцелярій. Вѣроятно, Горацій такъ бы и короталъ вѣкъ свой въ должности писаря, если бы еще въ Греціи онъ не сталъ набрасывать юмористическіе очерки изъ обыденной жизни, въ латинскихъ гекcаметрахъ. Этотъ жанръ не имѣлъ своего соотвѣтствія въ греческой литературѣ и назывался сатирой. Горацій не придавалъ этимъ опытамъ никакого значенія и смотрѣлъ на нихъ какъ на забавное времяпрепровожденіе. Но друзья убѣдили его обнародовать сатиры, цѣня ихъ непосредственный юморъ, ихъ свѣжесть, легкость и мѣткость рисунка. Такимъ образомъ вышли два сборника сатиръ, создавшихъ славу Горацію.

Хотите узнать уличную жизнь Рима? Прочтите IX сатиру Горація про болтуна. Послѣдній присталъ къ нему на улицѣ и надоѣдаетъ ему своими распросами и сплетнями. Тщетно Горацій пытается улизнуть отъ него. Наконецъ, они приходятъ къ форуму, здѣсь подъ открытымъ небомъ происходитъ судъ, требуется свидѣтель, Горацій согласенъ стать свидѣтелемъ— и такъ онъ отдѣлался отъ шалопая.— Хотите знакомиться съ итальянской народной жизнью тѣхъ временъ? Откройте V сатиру, гдѣ описывается поѣздка Мецената, Вергилія, Горація и другихъ лицъ въ Бриндиси. Какъ типичны для такой лѣтней прогулки скверная, грязная гостинница, комары, не дающіе спать Горацію, и сере-

пада сельскаго Донъ-Жуана.—Хотите прочитать великолѣпное описаніе роскошнаго обѣда, которымъ малообразованный выскочка угощаетъ литературную братію меценатскаго кружка, хотите присутствовать при томъ, какъ стоикъ-рабъ отчитываетъ своего господина-эпикурейца, хотите полюбопытствовать какъ философъ доказываетъ, что всѣ люди съумашедшіе? Возьмите въ руки второй сборникъ сатиръ и прочтите III, VII и VIII разсказы.

Если Вергилій закрывалъ глаза передъ особенностями своего времени и виталъ въ облакахъ, то Горацій смаковалъ дѣйствительность съ ея парадоксами и пестрыми пятнами. Меценатъ заинтересовался Гораціемъ и избавилъ его отъ унизительной для него работы писца. Но Горацій отклонялъ всѣ щедрыя предложенія своего покровителя. Съ одной стороны, онъ боялся слишкомъ обязываться Меценату. Горацій чувствовалъ, что онъ никогда не сможетъ отплатить за всѣ благодѣянія такой же лестью, какъ Вергилій. Съ другой стороны, Горацій сохранилъ съ дѣтства любовь къ простой жизни. Дворцамъ и моднымъ курортамъ онъ предпочелъ небольшую усадьбу въ Сабинскихъ горахъ. т. е. въ дикой мѣстности. Здѣсь онъ стригъ своихъ овецъ, ухаживалъ за оливковыми, вишневыми и сливными деревьями и чувствовалъ себя маленькимъ царькомъ. И Меценатъ полюбилъ Горація за его самобытность и независимость. Также и Горацій привязался къ своему царственному покровителю. Объ ихъ сердечныхъ отношеніяхъ свидѣтельствуютъ стихотворныя посланія поэта. Однажды Горацій поклялся повсюду слѣдовать за Меценатомъ и рука объ руку съ нимъ отправиться и въ послѣдній путь. Когда Меценатъ лежалъ при смерти, онъ былъ сильно озабоченъ—Горацій оставался безъ средствъ. И умирая, онъ обращается къ Августу съ просьбой заботиться о Гораціи также, какъ императоръ заботился о немъ самомъ. Но опасенія Мецената были излишними—Горацій пережилъ своего друга лишь на нѣсколько недѣль.

Главная слава Горація зиждется на его лирикѣ. Послѣдняя обнимаетъ пѣсни (Carmina) и хвалебныя оды, прекрасно переведенныя А. Фетомъ. Лирика Горація важна уже съ формальной стороны. Какъ Плавтъ и Теренцій уберегли отъ забвенія ново-аттическую комедію, такъ

Горацій сохранилъ формы древне-греческой лирики. По содержанію, его пѣсни вращаются около анакреонтическихъ темъ, но особенно пріятно насъ поражаютъ въ нихъ пейзажные мотивы. Или Горацій напоминаетъ о весенней радости, не позволяющей намъ предаваться унынію:

Ужъ строгая зима отъ вешнихъ устъ слетѣла,
И вновь бѣжитъ вода съ изсохшаго руля;
Нѣтъ стойла у скота, огня у земледѣла,
И бѣлымъ инеемъ не устланы поля.

Венера при лунѣ ужъ хороводы водитъ,
И скромно Граціи при нимфахъ въ землю бьютъ
Пятой искусною, а самъ Вулканъ разводитъ
Огни, сулящіе циклопамъ новый трудъ...

Пахучіе власы, пора, иль миртомъ юнымъ,
Иль съ тающей земли цвѣтами перевить,
И фавну въ рощицѣ ягненка съ бѣлымъ руномъ,
Иль, еслибъ предпочелъ, козленка приносить.

(*Изъ IV оды I книги*).

Или зимняя стужа служитъ поводомъ для дружеской пирушки:

Ты видишь, какъ Соракть[1]) отъ снѣга побѣлѣлъ:
Лѣса подъ инеемъ, съ повисшими вѣтвями,
Едва не ломятся, и токъ оцѣпенѣлъ
Отъ злого холода межъ сонными брегами.

На очагѣ огонь широкій разведя,
Ты стужу прогони веселою пирушкой,
И пей, о Таліархъ, подваловъ не щадя,
Четырехлѣтнее вино сабинской кружкой.

(*Изъ IX оды I книги*).

Какъ великолѣпно схвачено идиллическое настроеніе въ слѣдущемъ посланіи къ его другу Деллію и сплетено съ анакреонтическимъ мотивомъ и съ эпикурейскимъ жизнепониманіемъ!

Покой не забывай душевный сохранять
Въ минуты трудныя, а также и веселій
Безумныхъ въ счастіи старайся избѣгать:

---

[1]) Горная вершина Monte di Silvestro.

Вѣдь все же смертенъ ты, о Деллій.
Хоть цѣлый вѣкъ живи печаленъ и угрюмъ,
Но праздникъ радостью встрѣчай нелицемѣрной
И, лежа на травѣ, гоняй приливы думъ
Старинной влагою Фалерна.
Гдѣ съ бѣлымъ тополемъ огромная сосна
На тѣнь отрадную спѣшитъ соединиться
Вѣтвями длинными, и рѣзвая волна
Съ трудомъ въ излучинахъ струится,
Туда духовъ, вина и радостныхъ цвѣтовъ
Вели намъ принести недолговѣчной розы....
Пока богатъ и юнъ, ты позабыть готовъ
Прядущихъ трехъ сестеръ угрозы.

(Изъ III оды II книги).

Какъ истый эпикуреецъ, Горацій не зналъ любовной страсти, и хотя въ его пѣсняхъ встрѣчаются очень много женскихъ именъ, но отраженія искренней любви мы въ нихъ не найдемъ. Горацій умеръ холостякомъ. Онъ поэтъ дружбы и товарищеской попойки. Житейская его мудрость сводится къ яркой иллюстраціи эпикуреизма. Такъ онъ проповѣдуетъ золотою середину:

Счастливѣй проживешь, Лицинъ, когда спѣсиво
Не станешь въ даль пучинъ прокладывать слѣдовъ,
Иль, устрашася бурь, держаться боязливо
Невѣрныхъ береговъ.
Златую кто избралъ посредственность на долю,
Тотъ будетъ презирать, покоенъ до конца,
Лачугу грязную и пышную неволю
Завиднаго дворца.

(Изъ X оды II книги).

Жить въ настоящемъ — вотъ его девизъ. Загадывать о будущемъ напрасный трудъ. Все одно жизни не перестроить, и всѣхъ насъ ждетъ одинъ конецъ—старость и смерть.

Духомъ довольства ищи въ настоящемъ,
Тщетно въ грядущемъ не жаждя блаженства;
Смѣйся въ напасти. Ни въ чемъ преходящемъ
Нѣтъ совершенства.

(Изъ XVI оды II книги).

Среди этихъ беззаботныхъ пѣсенъ и посланій здѣсь и тамъ вкраплены панегирическія оды Августу. Обыкновенно Горацій, обращаясь въ своихъ стихахъ къ Меценату, держался того же шутливаго тона, съ которымъ онъ бесѣдовалъ и съ Вергиліемъ, и съ другими, менѣе извѣстными

намъ друзьями. Только первая ода I книги, содержащая посвященіе Меценату, настроена торжественно. Но совсѣмъ другой характеръ носятъ оды, написанныя для восхваленія Августа. Горацій не особенно охотно берется за это дѣло. ссылаясь на скромный свой талантъ, нельзя, дескать, на утломъ челнѣ пускаться въ плаваніе по бурному Тирренскому морю. Но совершенно игнорировать Августа, вращаясь въ кружкѣ Мецената, было крайне неудобно. Вотъ мы и находимъ среди анакреонтическихъ пѣсенъ оды, настроенныя на совершенно иной ладъ. Правда, этихъ одъ немного, но въ послѣдующей литературѣ онѣ сыграли огромную роль, такъ какъ поэты новѣйшаго времени подражали не столько Пиндару, сколько Горацію. Конечно, придворная лесть вѣка Августа оскорбляетъ чувство мѣры современнаго читателя. Но въ данномъ случаѣ Горацій пользовался готовыми формулами, сравнивая Августа съ божествомъ, называя его сыномъ боговъ, или уподобляя сіяніе его лика, обращеннаго къ народу,—пріятному дѣйствію весенняго дня. Такіе обороты были ничто иное, какъ формулы вѣжливости, façon de parler придворныхъ круговъ. Но врядъ ли Горацій былъ искрененъ, когда онъ, заклятый холостякъ, въ тѣхъ же хвалебныхъ одахъ восхищается прелестями семейной жизни и рисуетъ радостную идиллію, когда

Средь нашихъ женъ, дѣтей и нашей всей родни,
Какъ должно, помолясь сперва передъ богами,
Всѣхъ нашихъ праотцевъ, героевъ воспоемъ
Лидійской флейтою и въ этой пѣснѣ громко
Анхиса стараго и Трою помянемъ,
Венеру и ея достойнаго потомка.

(*Конецъ XV оды IV книги*).

Читая послѣдніе стихи, слѣдуетъ признать, что мотивъ Вергилія перебросился въ граціозное пѣснопѣніе Горація.

Изъ стихотворныхъ посланій Горація особый интересъ представляетъ его посланіе къ братьямъ Пизонамъ, называемое обыкновенно De arte poetica = О поэтическомъ искусствѣ или Поэтикой. Объ этихъ Пизонахъ намъ извѣстно только то, что они занимались поэзіей, и отвѣчая на ихъ запросъ, Горацій изложилъ гексаметрами рядъ правилъ, почерпнутыхъ имъ изъ „Поэтики" Аристотеля. Но то, что у послѣдняго сказано сжатой, неудобопонятной прозой, у

Горацiя повторено въ изящной, шуточной формѣ. И Поэтика Горацiя сыграла гораздо бо́льшую роль въ развитiи теорiи словесности, чѣмъ греческiй источникъ его принципiальныхъ взглядовъ. Стихотворное посланiе Горацiя послужило образцомъ для знаменитаго произведенiя Буало „De l'art poétique“, возымѣвшее столь рѣшающее значенiе въ эстетической жизни XVIII вѣка.

Хотя сочиненiя Горацiя умѣщаются въ одномъ томѣ средней величины, но значенiе его для новѣйшаго времени сказалось въ разныхъ отрасляхъ литературы, особенно въ анакреонтической пѣснѣ, хвалебной одѣ и поэтикѣ. Здѣсь Горацiй явился посредникомъ между Элладой и новой поэзiи. Но Горацiй вполнѣ оригиналенъ какъ бытописатель Рима въ своихъ сатирахъ и въ вѣрной передачѣ настроенiя римлянина въ вѣкъ Августа, когда безпечный эпикуреизмъ сочетался съ идиллическимъ прекраснодушiемъ. Съ этими только оговорками мы можемъ признать ту славу, которую сулилъ себѣ Горацiй въ стихотворенiи, нашедшемъ свой откликъ сперва у Державина, а затѣмъ у Пушкина:

Воздвигъ я памятникъ вѣчнѣе мѣди прочной,
И зданiй царственныхъ превыше пирамидъ;
Его ни ѣдкiй дождь, ни аквилонъ полночный,
Ни рядъ безчисленный годовъ не истребитъ.

(*Начало XXX оды III книги*).

Овидiй.

Отъ Горацiя и Вергилiя Овидiй отличался своимъ происхожденiемъ изъ знатнаго и богатаго рода и тѣмъ, что былъ на 20—25 лѣтъ моложе поэтовъ меценатскаго кружка. Это объясняетъ, что онъ остался въ сторонѣ отъ послѣдняго и по развитiю своей поэзiи пошелъ особой дорогой. Къ духу времени, поработившему Вергилiя и прилипшему также къ Горацiю, Овидiй остался неприкосновеннымъ. Вообще, онъ плылъ противъ теченiя. И этого Августъ не могъ ему простить.

Про Вергилiя и Горацiя мы знаемъ, что стихи имъ давались не безъ труда, вѣдь первый изъ нихъ еще на смертномъ одрѣ озабоченъ тѣмъ, что его „Энеида“ не достаточно

отдѣлана со стороны стиля. Овидій же былъ геніальнымъ импровизаторомъ. Стихи для него были естественной формой выраженія мыслей. Онъ писалъ стихи уже съ дѣтства, и когда его усаживали за прозу, то учителя наблюдали, что проза его часто переходила въ стихи. А учили его такъ: учитель задавалъ ему какую-нибудь психологическую ситуацію, и Овидій декламировалъ, развивая заданную тему. Такъ Овидій научился трактовать на разные лады одну и ту же задачу. Онъ сдѣлался риторомъ въ области поэзіи.

Творчество Овидія распадается на три періода—1) эротической поэзіи, 2) эпической поэзіи, 3) изгнаннической лирики.—Началъ Овидій эротическими темами, отвѣчающими юношескому темпераменту и образу жизни ихъ автора. Овидій не былъ эпикурейцемъ въ смыслѣ соблюденія осторожности и мѣры въ чувственныхъ удовольствіяхъ. Онъ принадлежалъ къ типу людей, осушающихъ кубокъ наслажденій до дна. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, мы не имѣемъ основаній считать молодого Овидія какимъ-то монстромъ развращенности. Напротивъ, въ его поэзіи даже этой первой, юношеской поры, есть большая доля умственности, вѣрнѣе, пріобрѣтеннаго имъ навыка риторически излагать свою тему. Дѣйствительно, Овидій академически излагаетъ вопросы чувственной любви, какъ она загорается, какъ растетъ, какъ затихаетъ, какъ можно удерживать ея замираніе и т. д. И за всѣмъ этимъ чувствуется скорѣе работающая въ одномъ направленіи фантазія, чѣмъ дѣйствительно реальныя отношенія. Однажды Овидію вздумалось изложить стихами способы употребленія косметическихъ средствъ и вообще уходъ за красотою лица. Неужели отсюда слѣдуетъ, что Овидій самъ пользовался всѣми этими румянами, бѣлилами и пр.? Также и эротическія темы чисто литературнаго происхожденія, и въ нихъ сказывался задоръ бурнаго поэтическаго вдохновенія. Какъ Чеховъ однажды заявилъ, что можетъ писать о чемъ угодно, хоть бы о спичечницѣ, стоящей передъ нимъ, такъ Овидій слагаетъ стихи о самыхъ пустякахъ, о косметикахъ, о любовныхъ интригахъ, о ревности госпожи къ рабынѣ и т. под. „Вѣрьте мнѣ, признавался Овидій на старости лѣтъ, мои нравы рѣзко отличались отъ моей поэзіи; жизнь моя была достойна уваженія, хотя стихи мои и были фривольны; бо́льшая

часть моихъ произведенiй покоится на выдуманномъ и воображаемомъ основанiи; муза дозволяла себѣ больше вольностей, нежели самъ поэтъ“. Конечно, нельзя представлять себѣ Овидiя какой-то бѣлой лилiей среди вязкаго болота римской развращенности, но безусловно ошибочно видѣть въ этомъ наиболѣе одаренномъ природой поэтѣ латинской литературы какого-то чудовищно-испорченнаго человѣка, котораго Августъ долженъ былъ изгнать за его безнравственность. Нѣтъ, тутъ сказалась опять своеобразная черта баловня природы. Въ эпоху, когда всѣ поэты въ большей или меньшей степени реагируютъ на политику Августа, выбиваются въ люди, наживаютъ миллiонныя состоянiя, Овидiй всецѣло отдается игрѣ своей фантазiи. Въ эпоху, когда занятiе поэзiей стало одной изъ наиболѣе важныхъ и выгодныхъ профессiй, Овидiй видитъ въ поэзiи одну забаву, одну радость, одну красоту. Ему не стóило бы особаго труда, при его связяхъ и семейныхъ традицiяхъ, добиться званiя сенатора, но Овидiй объ этомъ не думаетъ. Онъ поэтъ.

Наиболѣе зрѣлыя стихотворенiя изъ его юношескаго перiода носятъ заглавiе „Героини“ (Heroides), переведенныя проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскимъ подъ заглавiемъ „Баллады-посланiя“ (Москва 1913). Знаменитыя женщины древности обращаются къ своимъ возлюбленнымъ, излагая свои чувства, оправдываясь, стараясь свалить всю вину пережитой драмы на мужчину, вспоминая счастливое время и оплакивая разлуку. Такъ Федра обращается къ Ипполиту, Дидона къ Энею, Медея къ Ясону, Саффо къ Фаону. Эти посланiя можно разсматривать какъ риторическiя упражненiя. За всѣми героинями мы чувствуемъ импровизатора-поэта, который обучался у лучшихъ риторовъ своего времени. Тѣ же психологическiя наблюденiя, которыя Овидiй, можетъ быть, менѣе скромно излагалъ и въ другихъ своихъ эротическихъ поэмахъ, повторяются и здѣсь, но „Героини“ отличаются отъ нихъ тѣмъ, что примыкаютъ и продолжаютъ предыдущую литературную традицiю.

На вершинѣ своего развитiя Овидiй отбросилъ эротическiя умствованiя и создалъ свой шедёвръ „Метаморфозы“ или „Превращенiя“. Такое заглавiе объясняется тѣмъ, что это произведенiе состоитъ изъ мелкихъ разска-

зовъ на сюжеты античной миѳологіи, изъ которыхъ каждый кончается какимъ-нибудь превращеніемъ. Тутъ красочный талантъ Овидія сказался во всемъ блескѣ. Трудно сказать, что насъ болѣе чаруетъ сочный колоритъ образовъ или музыкально-говорливое журчанье его стиховъ. Овидій сталъ вдохновителемъ художественной фантазіи послѣдующихъ поколѣній. У него учились разсказывать легко и занимательно. Живопись ожила, соприкоснувшись съ его темами. Фантазія Овидія сказалась повсюду, гдѣ цѣнили изящную красоту.

Читая разсказъ о „Старосвѣтскихъ помѣщикахъ“, мы припоминаемъ, что Гоголь перенесъ на малорусскую почву овидіевскій мотивъ о Филемонѣ и Бавкидѣ, превращенныхъ богами въ деревья, чтобы избавить ихъ отъ смерти. Слушая оперу Глюкка „Орфей и Евридика“ или оперетту Оффенбаха „Орфей въ аду“, мы радуемся, что Овидій открылъ этотъ драматическій мотивъ про пѣвца, выпросившаго у Плутона свою умершую супругу. Правда, Плутонъ ставитъ условіе, чтобы Орфей, уходя, не оглядывался, идетъ ли за нимъ Евридика. Легко выполнимое условіе, казалось бы. Но, тревожно бьется сердце Орфея, когда онъ выходитъ изъ ада. Умершая супруга опять вернется въ жизнь. Она идетъ за нимъ слѣдомъ. Какое счастье И самъ не свой, Орфей оглядывается и—Евридика исчезаетъ, увлеченная невѣдомой силой обратно въ адъ.

Всѣ говорятъ о лаврахъ поэта и считаютъ такое словосочетаніе чѣмъ-то саморазумѣющимся, но немногимъ приходитъ въ голову, что это выраженіе находитъ свое объясненіе въ одномъ изъ „Превращеній“ Овидія. Здѣсь самъ Апполлонъ, покровитель поэтовъ, влюбился въ нимфу, по имени Дафна. Она же оставалась равнодушной къ его мольбамъ. Однажды она не на шутку испугалась его пылкости и пустилась бѣжать, а Аполлонъ за ней. Чувствуя, что богъ ее настигаетъ, она простерла свои руки къ небу, прося спасти ее. И вотъ свершилось чудо. Простертыя руки превратились въ сучья, изъ пальцевъ выросли листья и подоспѣвшій Аполлонъ обнялъ стволъ лавроваго дерева.

Но никогда не забудетъ Овидія тотъ, кто прочелъ его уморительный разсказъ о царѣ Мидасѣ, котораго Аполлонъ за критику своей игры украсилъ ослиными ушами.

Какой скандалъ, если объ этомъ узнаетъ народъ! Мидасъ тщательно скрылъ свои уши особой чалмой. Только рабъ-брадобрей не могъ не узнать его тайны. Правда, съ этого раба были взяты страшнѣйшія клятвы, чтобы онъ никому не открылъ тайны царя. И рабъ держалъ слово. Но все же роковая тайна причиняла ему великія страданія и просилась наружу. Наконецъ, этотъ мученикъ чужой тайны не вытерпѣлъ. Онъ отправился въ самую гущу лѣса, выкопалъ яму въ землѣ и въ эту яму похоронилъ слова: „у Мидаса ослиныя уши“. Изъ ямы вскорѣ забилъ родникъ, по лѣсу потекъ ручеекъ, разливаясь рѣчкой по лугамъ и селеніямъ, и о ужасъ! когда вечерній вѣтерокъ шевелилъ тростникъ, то раздавался таинственный шопотъ: „у Мидаса ослиныя уши“. Такъ открылась тайна Мидаса.

Солнечное твореніе „Метаморфозъ“ было уже закончено, когда Овидій получилъ приказъ Августа о ссылкѣ на поселеніе въ Томи, на берегу Чернаго моря. Въ припадкѣ отчаянія Овидій швырнулъ рукопись „Метаморфозъ“ въ огонь, но къ счастью у друзей ходили по рукамъ еще другіе списки, по которымъ и былъ возстановленъ обнародованный текстъ. Овидій едва успѣлъ собрать и взять съ собой необходимыя въ такое далекое путешествіе вещи. Весь домъ его погрузился въ трауръ какъ на похоронахъ. Когда онъ при прощаніи вырвался изъ объятій жены, она упала, лишившись чувствъ.

Томи лежало въ мѣстности теперешней Добруджи. Для итальянца черноморскій климатъ не обладалъ никакой притягательной силой. Овидій, дѣйствительно, страдалъ отъ суровости вѣтровъ и отъ морозныхъ зимъ. Но самымъ ужаснымъ было для избалованнаго римлянина временъ имперіи отсутствіе всякаго комфорта и полнѣйшая некультурность мѣста его заточенія. Въ Томи стоялъ римскій сторожевой отрядъ, и только. Со скуки Овидій сталъ даже изучать скиѳскій языкъ. Жизнерадостность его была подорвана въ корнѣ, но творческая способность не иссякла. Изъ стиховъ, написанныхъ въ Томи, наибольшаго вниманія заслуживаютъ его Tristia ex Ponto=„Скорбныя посланія съ береговъ Чернаго моря“, также переведенныя А. Фетомъ. Описывая свою грустную жизнь въ Томи, Овидій неоднократно въ этихъ посланіяхъ повторяетъ просьбу по-

зволить ему жить, хоть гдѣ-нибудь, только въ Италіи. Августъ оставлялъ всѣ просьбы безъ вниманія. Умеръ Августъ, но участь Овидія не перемѣнилась. Въ одномъ изъ послѣднихъ его стихотвореній, полученныхъ ближними, Овидій умоляетъ, чтобы хоть его останки были перевезены въ Римъ. Но и это его желаніе не было уважено. Когда и какъ онъ умеръ, гдѣ его могила, никому это не было извѣстно. Почти 10 лѣтъ Овидій томился въ изгнаніи.

Пушкинъ посвятилъ въ „Цыганахъ" заточенному Овидію незабвенные стихи:

Межъ нами есть одно преданье:
Царемъ когда-то сосланъ былъ
Полудня житель къ намъ въ изгнанье
(Я прежде зналъ, но позабылъ
Его мудреное прозванье).
Онъ былъ уже лѣтами старъ,
Но младъ и живъ душой незлобной:
Имѣлъ онъ пѣсенъ дивный даръ
И голосъ, шуму водъ подобной.
И полюбили всѣ его,
И жилъ онъ на брегахъ Дуная.
Не обижая ни кого,
Людей разсказами плѣняя.
Не разумѣлъ онъ ничего,
И слабъ и робокъ былъ какъ дѣти;
Чужіе люди за него
Звѣрей и рыбъ ловили въ сѣти;
Какъ мерзла быстрая рѣка
И зимни вихры бушевали,
Пушистой кожей покрывали
Они святаго старика;
Но онъ къ заботамъ жизни бѣдной
Привыкнуть никогда не могъ;
Скитался онъ изсохшій, блѣдный,
Онъ говорилъ, что гнѣвный Богъ
Его каралъ за преступленье,
Онъ ждалъ: придетъ ли избавленье.
И все несчастный тосковалъ,
Бродя по берегамъ Дуная,
Да горьки слезы проливалъ,
Свой дальній градъ воспоминая,
И завѣщалъ онъ умирая,
Чтобы на югъ перенесли
Его тоскующія кости,
И смертью—чуждой сей земли
Не успокоенные гости.

Чѣмъ же могъ Овидій навлечь на себя гнѣвъ Августа? Ближайшимъ поводомъ былъ скандалъ въ женской половинѣ императорскаго дворца. Августу приходилось наказывать уже свою дочь за непристойное ея поведеніе. Теперь его внучка пошла въ мать и устраивала оргіи, о которыхъ говорилъ весь Римъ. Овидій на этихъ пирахъ читалъ свои стихи. Однако, причина ненависти Августа была болѣе глубокая, такъ сказать, принципіальная. Въ успѣхѣ Овидія Августъ увидѣлъ крушеніе всей своей политики, своихъ надеждъ на нравственное возрожденіе римскаго народа. Какое вліяніе могла оказать поэзія на римскую интеллигенцію, если самый даровитый поэтъ нарушалъ гармонію наладившагося концерта меценатскаго кружка своими неумѣстными, звонкими фіоритурами? Какое впечатлѣніе могли производить на римлянъ строгіе законы Августа, направленные къ охраненію святости брака, если ему приходилось примѣнять ихъ къ собственнымъ дочери и внучкѣ? И опять Овидій, его чарующіе стихи, его заразительный смѣхъ!

Гнѣвъ кесаря раздавилъ поэта, желѣзный римлянинъ сломалъ нѣжно-струнную лиру. Но спасти римлянъ отъ вымиранія не удалось. Новые народы, идущіе съ Сѣвера, ворвались въ области римской имперіи и унаслѣдовали античную культуру. Безвѣріе и безпринципность, охватившія римское общество, смѣнились новой религіей, надвигающейся съ Востока. Христіанство временно вытѣснило античный духъ изъ сознанія людей. Но не умеръ великій Панъ. Когда созрѣетъ время, онъ возродится.

Того-же автора въ продажѣ:

Поѣздки скандинавовъ въ Бѣлое море. 1906 . . 2 р. — к.
Культовое пьянство и древнѣйшій алкогольный напитокъ человѣчества. 1908 . . . . — „ 50 „
Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и въ Россіи. 1911 . . . . 1 „ 50 „
Датско-русскія изслѣдованія. Вып. I. 1912 1 „
„ „ II. 1913 2 „ — „
„ „ „ „ III. 1915 . . 2 „ — „
Turgenjev i dansk Aands liv. 1913 (Kjöbenhavn, Gyldendalske Boghandel).

Печатается и выйдетъ въ началѣ апрѣля 1915 г.:

Общій курсъ исторіи античныхъ и западныхъ литературъ. Выпускъ II. Возрожденіе.